# محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة

محمد مندور



# محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة

تأليف
محمد مندور



# محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة

محمد مندور

**الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي**
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
**تليفون:** ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
**البريد الإلكتروني:** hindawi@hindawi.org
**الموقع الإلكتروني:** http://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي سي آي سي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

---

تصميم الغلاف: ليلى يسري.

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ١٨٠٠ ٧

# المحتويات


| | |
|---|---|
| المسرح الحديث | ٧ |
| تطور فنونه | ١١ |
| المسرح العربي الحديث | ١٥ |
| عزيز أباظة ومسرحه الشعري | ١٩ |
| قيس ولبنى | ٢١ |
| العباسة | ٣٧ |
| الناصر | ٤٥ |
| شجرة الدر | ٥١ |
| غروب الأندلس | ٥٧ |
| شهريار | ٦٥ |
| أوراق الخريف | ٧١ |
| الخاتمة | ٧٥ |

# المسرح الحديث

## وسلسلة تطوراته السابقة

قبل أن أبدأ سلسلة محاضراتي هذا العام لأتمم بها محاضراتي السابقة عن مسرحيات أحمد شوقي الشعرية، أرى من الخير أن أستعرض — بسرعة وإيجاز — سلسلة التطورات التي طرأت على فن المسرح منذ ظهوره عند رُوَّاده من اليونان القدماء، حتى انتهى إلينا في عصر نهضتنا الجديدة؛ وذلك لنتبين وضع فنِّنا المسرحي الحديث في تلك السلسلة، وأنواع التأثُّرات التي لحقت به، والأصول التي يقوم عليها، فأقول:

المعروف أن المسرح نشأ في خدمة الدين وطقوسه؛ فقد وُلد عند اليونان القدماء — رواد هذا الفن — في كنف عبادة الإله «ديونيزوس» المُسمَّى أيضًا «باكوس»؛ إله الخمر والكَرْم، وكان يحكي في بدئه بعض التطورات في حياة هذا الإله من ذبول وجفاف على نحو ما يذبل الكَرْم ويجفُّ، ثم نضرة وانبعاث. وكانت هذه المسرحيات البدائية تُمثَّل أولًا بالريف في موسم جني العنب وعصره، ثم انتقل المسرح من الريف إلى الحضر حيث تطور، وألَّف فيه كبار الشعراء المسرحيات التي كانت تعقد لها مسابقات سنوية، تدوم ثلاثة أيام، يخصص كل يوم منها لشاعر يعرض فيه ما كانوا يسمونه «رباعية» مؤلفة من ثلاث مآسٍ؛ أي تراجيديات، ثم مسرحية رابعة هزلية تسمَّى «ساتير». ويستفتى الشعب في هذه المسابقة، ويُمنح الفائز غصن الزيتون، وينقش اسمه على لوحة الخالدين. وكانت كل رباعية تعرض أسطورة كاملة مقسمة إلى حلقات، ولم يكن دخول المسارح مجانًا فحسب، بل كانت الدولة الآتينية تمنح كل مواطن مكافأة كتعويض جزئي عمَّا يضيع عليه من

كسْبٍ بسبب انقطاعه عن العمل لمشاهدة المسرح الذي يدوم اليوم كله، ويستمر ثلاثة أيام، وكانت هذه المكافآت تسمى «بدل مسرح».

وشيئًا فشيئًا أخذ المسرح ينفصل عن الدين؛ ليصبح فنًّا مدنيًّا يعالج مشكلات الحياة والمجتمع. وكان هذا التحلل من الدين أسرع في فن الكوميديا التي أصبحت نقدًا للحياة والأخلاق المعاصرة وما فيها من عيوب.

ومصر القديمة يلوح أيضًا أن فن المسرح قد عُرف فيها، بل لعلَّه سبق المسرح اليوناني إلى الظهور، ولدينا من النقوش ما يعزز هذا الرأي. وكان هذا المسرح في خدمة الدين أيضًا كوسيلة لعرض الأساطير الدينية، مثل أسطورة إيزيس وأوزيريس، ولكنه لم ينشأ في الحقول كما نشأ عند اليونان، بل نشأ داخل المعابد، وظل فيما يبدو من أسرار الديانة التي يحتكرها الكهنة؛ ولذلك يظهر أنه لم يخرج من المعابد ولم يصبح فنًّا مدنيًّا شعبيًّا، وكان هذا سببًا أساسيًّا لانقراضه وعدم تأصُّله في مصر، على نحو ما تأصَّل عند اليونان، وانتقل منهم إلى الحضارات الأوروبية الأخرى كحضارة الرومان التي ازدهر فيها فن الكوميديا بنوع خاص، وإن لم يخلفوا في تراثهم تراجيديات ذات قيمة أدبية وفنية تُذكَر، وظلت تراجيديات الإغريق التراث الإنساني الوحيد من هذا الفن في العصور القديمة، واعتبر روَّادها العمالقة «أسكيلوس» و«سوفوكليس» و«يوربيدس» أساتذة هذا الفن.

وبسقوط روما في القرن السادس الميلادي، انتهت الحضارة القديمة، وابتدأت حضارة القرون الوسطى ذات الديانات السماوية، واختفى المسرح الإغريقي والروماني القديم باختفاء الوثنية، ومع ذلك لم تختفِ فكرة المسرح التي التقطتها المسيحية، فنشأ مسرح ديني وأخلاقي واجتماعي في كنف المسيحية، واتخذ من ساحات الكنائس أمكنة لعرض المسرحيات التي تحكي مأساة المسيح وصلبه، وحياة القديسين، وعِبر الفضائل، وانتقاد المساوئ الأخلاقية والاجتماعية، وإن لم يصل هذا الفن إلى المستوى الأدبي والفني الذي وصل إليه عند اليونان بخاصة، ثم عند الرومان إلى حدٍّ ما.

وفي القرن السادس عشر، ظهرت بعد سقوط القسطنطينية وهجرة حفظة التراث اليوناني الروماني إلى إيطاليا وفرنسا وغيرهما من بلاد أوروبا، تلك الحركة العاتية المعروفة بحركة النهضة الحديثة أو البعث العلمي في أوروبا، فأعيد نشر التراث القديم، وترجم إلى اللغات الأوروبية الحديثة، بما في ذلك الأدب التمثيلي، وتخلت أوروبا عن حضارة القرون

الوسطى وفنونها، وعادت تحاكي الفنون اليونانية والرومانية القديمة، وتستلهم ثقافاتها بما في ذلك فن المسرح الذي أخذ يستمد موضوعاته وأصوله من التاريخ والأساطير القديمة، مع استبدال إرادة الآلهة المتعددة بحقائق النفس البشرية ودوافعها الإنسانية، فكان ذلك الأدب الذي نسميه الآن بالأدب الكلاسيكي المستوحى من القديم، كما نسميه الأدب الإنساني؛ لأنه يعالج مشكلات الإنسان في ذاته، ويفسر سلوكه بحقائق النفس الإنسانية في ذاتها، وبما فيها من غرائز ومشاعر وعواطف وانفعالات.

وازدهر المسرح في العصر الكلاسيكي الذي بني على النهضة الحديثة ازدهارًا كبيرًا، واطرد ازدهاره، وتطورت اتجاهاته، وتنوعت فنونه، وتعددت أهدافه، وإن يكن قد تعرَّض أحيانًا لهجوم عنيف من بعض كبار الفلاسفة والمفكرين؛ مثل «جان جاك روسو»، البروتستانتي المتزمت، الذي ثار ثورة عنيفة عندما علم أن مدينة جنيف التي كان يقيم بها في القرن الثامن عشر قد اعتزمت أن تبني مسرحًا، فوجَّه خطابًا إلى أصحاب هذه الفكرة هاجم فيه المسرح هجومًا عنيفًا، وأخذ يُسفِّه الرأي القائل بأن المسرح دار ثقافة وتهذيب قائلًا: إن المتفرج لا يذهب إلى المسرح بنية التثقيف والتهذيب، وما دام خاليًا من هذه النية؛ فلن يستفيد من المسرح ثقافة ولا تهذيبًا. وهو لا يذهب إليه إلَّا التماسًا للتسلِّي والترويح الرخيص، وهربًا من التفكير الجدِّي في مشكلات حياته أو حياة مجتمعه، ثم أخذ يحلل بعض المسرحيات الكبيرة، مثل مسرحية «كاره البشر» لموليير؛ ليُظهر كيف أن هذا المؤلف العملاق قد أخذ يسخر في هذه المسرحية من تزمُّت بطلها الأخلاقي، فإن «ألسست»؛ بطل هذه المسرحية، رجل متزمت يَنفرُ، بل يثور من نفاق المجتمع وفساده وكذبه، ومع ذلك يجعل موليير منه سخرية للمشاهدين الذين يضحكون من تزمته. وإذن فالمسرح لا يهذب الأخلاق ولا يدعمها، بل يسخر منها ويجعلها أضحوكة للعالمين.

ومع ذلك، وبالرغم من سطورة «روسو» الفكرية في عصره، فإنه لم يستطع أن يحول دون بناء هذا المسرح وبناء غيره في بلاد أوروبا المختلفة، واستمرار هذا الفن، بل ازدهاره. وفي القرن الذي هاجم فيه «روسو» فن المسرح، استطاع أديب معاصر أن يقض مضاجع الملكية والأرستقراطية الظالمة المستبدة في فرنسا بمسرحية كتبها؛ هي مسرحية «زواج فيجارو»، التي دفعت الملك إلى أن يأمُرَ فيُلقَى في السجن بمؤلِّفها «بو مارشيه»، الذي يسخر في هذه المسرحية من حق قديم للنبلاء؛ هو الدخول بزوجات أتباعهم وقضاء ليلة الزفاف معهن، فيجعل الخادم «فيجارو» يتآمر هو وخطيبته الخادمة «سوزان» وزوجة الكونت الذي يريد أن يدخل بـ «سوزان»؛ لكي تتنكر زوجة هذا الكونت في ملابس

الخادمة وتذهب إلى لقاء زوجها، الذي يأخذ في مغازلتها، ويستطيب جمالها، ويُفضِّله على جمال زوجته، ثم ينكشف أمره، ويسخر منه المشاهدون سخرية لاذعة، استطاع الخادم «فيجارو» وخطيبته الخادمة «سوزان» أن يكوياه بنارها. وهذا مثل يوضح إلى أي حدٍّ استطاع المسرح أن يساهم في تطوير الحياة، بل التمهيد القوي للثورة الفرنسية العاتية، كما ساهم مساهمات مشابهة في غير فرنسا. ولم تقتصر المساهمة على المجال السياسي، بل امتدت إلى مجالات الحياة الأخرى، اجتماعية كانت أم أخلاقية، عن طريق الكشف والنقد والتوجيه.

# تطور فنونه

كان الأدب التمثيلي عند اليونان وفي عصر النهضة الأوروبية ينقسم إلى فنين متميزين لا يجوز أن يختلط أحدهما بالآخر، ولا ثالث لهما؛ وهما: فن التراجيديا؛ أي «المأساة»، وفن الكوميديا؛ أي «الملهاة». وكانت التراجيديا تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة وحياة الملوك والأبطال والنبلاء، على حين كانت الكوميديا تستمد موضوعاتها وشخصياتها من حياة عامة الشعب وأفراده. وبالرغم من أن النوعين كانا يُكتبان شعرًا، فإن لغة التراجيديا كانت تمتاز بنبلها وصفائها، على حين كانت لغة الكوميديا أحيانًا من اللغة الدارجة، بل من لغة الدهماء. وكان النوعان معًا لا يقتصران على الحوار التمثيلي، بل يجمعان إليه فنونًا أخرى، مثل الموسيقى والرقص وأغاني الجوقة وأناشيدها، التي كانت تعتبر عنصرًا أساسيًّا في المسرحية.

وفي عصر النهضة، رأى الأدباء أن يستقل فن التمثيل عن الفنون «الأخرى»؛ كالموسيقى والرقص والغناء، ومن ثَمَّ عن الجوقة، وبذلك نشأت المسرحية المكتفية بذاتها، المكونة عند الكلاسيكيين من خمسة فصول؛ أي من أجزاء الحوار القديمة بعد حذف أغاني الجوقة التي كانت تتخلل تلك الأجزاء. وفي الوقت نفسه، ظهر فن مسرحي آخر، ولكنه لا يعتبر فنًّا أدبيًّا، بل فنًّا موسيقيًّا؛ لأن الموسيقى والغناء هما مقوماته الأساسية. وهذا الفن هو فن الأوبرا، ثم فن الأوبريت التي تجمع بين الحوار التمثيلي والمقطوعات الغنائية الموسيقية. وكان ظهور هذا الفن في «فلورنسا» بإيطاليا أول الأمر، ومنها انتقل إلى بلاد أوروبا ومدنها كافة، وإن يكن الأدب التمثيلي قد ظل في عهد النهضة وفي المذهب الكلاسيكي يُكتب كله شعرًا، ولا يجوز أن يُكتب نثرًا.

ولما كان الأدب كغيره من الفنون يعتبر مرآة للحياة؛ فقد كان من الطبيعي أن يتطور الأدب التمثيلي مع تطور الحياة عبر القرون؛ ولذلك نرى القرن الثامن عشر — وهو قرن

التفكير والنقد الفلسفي للحياة وألوان نشاطها — ينتقد الأدب التمثيلي، ويستنكر تقسيمه إلى فنين لا ثالث لهما: فن خاص بالنبلاء؛ وهو التراجيديا، وفن خاص بعامة الشعب؛ وهو الكوميديا، ويطالب بخلق نوع جديد من المسرحيات يعرض مشكلات وحياة الطبقة الجديدة الناهضة التي كانت تتحفز للثورة؛ وهي الطبقة الوسطى المعروفة «بالبرجوازية»؛ أي طبقة سكان المدن التي تكونت بنوع خاص من التجار والصناع والموظفين ورجال الفكر والفن في المدن، بعد أن ظل الريف الواسع ينقسم إلى سادة إقطاعيين هم النبلاء، وعبيد أو أشباه عبيد ملحقين بالأرض؛ وهم العمال الزراعيون، فنادى مفكرو هذا القرن، وبخاصة الفيلسوف الناقد «ديدرو» في فرنسا بنوع جديد من المسرحيات سمَّاه «الدراما البرجوازية»، ولم يكتفِ بالمطالبة بأن تستمد هذه الدراما موضوعاتها وشخصياتها من حياة الطبقة الوسطى وأفرادها فحسب، بل طالب أيضًا بأن تعالج هذه المسرحيات المشكلات التي تهم هذه الطبقة بنوع خاص؛ وهي المشكلات النابعة من الأوضاع الاجتماعية، ومن علاقات الأفراد بعضهم ببعض، ومن مستلزمات المهمة المختلفة التي زاولها كل فرد في المجتمع، وذلك بدل أن يستمر المسرح في معالجة ما تسميه الكلاسيكية بالمشكلات الإنسانية العامة الخالصة؛ أي المشكلات النابعة من طبيعة الإنسان في ذاته، ولم يكتفِ «ديدرو» بهذا النقد وتلك الدعوة، بل ألَّف هو نفسه مسرحية من النوع الذي يدعو إليه؛ وهي مسرحية «الابن الطبيعي»، التي تعالج مشكلة لا تنبع من طبيعة بطلها كإنسان، بل من وضع هذا البطل الاجتماعي، وكونه ابنًا طبيعيًّا؛ أي ابنًا غير شرعي لأبوين لا يقوم مانع شرعي دون زواجهما.

ولم يكتفِ نقد هؤلاء الفلاسفة للأدب التمثيلي بالمطالبة بالدراما البرجوازية، بل اعترضوا أيضًا على تقسيم فن المسرح إلى مأساة حالكة فاجعة، وملهاة ضاحكة صاخبة، وقالوا: إنه إذا كان المسرح يعتبر مرآة أو مجهرًا للحياة؛ فإنه لا يجوز أن يقتصر على الأمور الشاذة في الحياة كالفواجع والمهازل، ومن واجبه أن يُعنى بالغالب المطرد من شئون هذه الحياة. وهذا الغالب المطرد ليس الفاجعة ولا المهزلة؛ فهذه حالات شاذَّة وأحداث عارضة، وأما الحياة في نسيجها العام فهي ليست سوداء محزنة، ولا بيضاء مضحكة، وإنما هي شيء بين بين، لا إلى هذا ولا إلى ذاك. وإذا أردنا أن يكون المسرح محاكاة صادقة أو مرآة أمينة للحياة، فمن الواجب أن يعرض هذا اللون الغالب على الحياة، والذي يتكون نسيجها العام منه. ولذلك نادَوا بلون جديد من المسرحيات سمَّوه بالدراما الدامعة، وهي مسرحية قد تغرورق منها العيون، ولكنها لا تنهمر بالدموع، كما أنها قد تدعو إلى الابتسام، ولكنها لا تشق الأشداق. وهذا النوع قد يكون سليمًا في أساسه الفلسفي، ولكنه — لسوء الحظ —

لم يستطع النجاح من الناحية الفنية ومن ناحية الجماهير؛ وذلك لأن الناس يلتمسون في المسرح عادة إما الانفعال القوي، وإما الضحك الصراح، وأما التأثر الخفيف، أو مجرد التأمُّل والأسى أو الابتسام، فكثيرًا ما يصيبهم بالسأم، حتى ولو كتبت المسرحية شعرًا كما كانت تكتب الدراما الدامعة.

وإذا كانت الكلاسيكية قد حرصت — مُجاراةً للقدماء — على أن تفصل بين التراجيديا والكوميديا، وألا تجمع في مسرحية واحدة بين مشاهد فاجعة وأخرى ضاحكة، فإن هذا المبدأ لم يلبث أن تعرض هو الآخر لهجوم عنيف من الرومانسيين، الذين استندوا إلى شكسبير لكي يثوروا على هذا المذهب الكلاسيكي، وقالوا: إنه ما دامت الحياة كثيرًا ما تجمع في صعيدٍ واحدٍ، وفي وقت واحدٍ بين المآسي والمهازل، فإنه لا معنى لأن يتمسك الكلاسيكيون بضرورة فصل هذين النوعين من المشاهد على المسرح، الذي هو في جوهره محاكاة للحياة، أو على الأقل مجهر يرينا دقائقها مكبرة واضحة المعالم.

ولم يقف التطور عند هذا الحد؛ فبعد الثورة الفرنسية التي مكَّنت للطبقة البورجوازية، لم تلبث أن ظهرت مع المذاهب الاشتراكية طبقة أخرى أخذت تتكتل وتسيطر شيئًا فشيئًا على مصائر الحياة وألوان نشاطها، وتلك هي طبقة «البروليتاريا»؛ أي طبقة العمال التي تمثل الشعب. وبتأثير هذه الطبقة ظهر ما يسمى الآن ب «الدراما الحديثة»؛ وهي مسرحية جدية كما كانت التراجيديا القديمة، ولكنها لم تعد تستمد موضوعاتها وشخصياتها من حياة الملوك والأمراء والنبلاء وشخصياتهم، بل تستمد موضوعاتها وشخصياتها من حياة عامة الشعب وأفراده، بعد أن كان هذا الشعب لا تُعرض حياته وشخوصه إلا في الكوميديا، كما أخذت الدراما الحديثة بالتطور الذي أحدثته الرومانسية، وتأصَّل في الأدب التمثيلي الحديث، وهو جواز الجمع في المسرحية الواحدة بين مشاهد المأساة ومشاهد الملهاة، بشرط ألا يخلَّ اجتماعهما ببناء المسرحية، وبوحدة الأثر العام الذي تريد أن تحدثه في المشاهدين.

ولم يقتصر التطور في وسائر التعبير على المسرح عند الاستقلال بفن التمثيل عن غيره من الفنون؛ كالموسيقى والرقص والغناء، بل إن فن التعبير اللفظي نفسه وإن كان قد ظل في عصر الكلاسيكية مقصورًا على الشعر، فإن المذاهب التي تلت الكلاسيكية — مثل الرومانسية وغيرها — لم تر التقيُّد بهذه الصورة من التعبير؛ وهي الشعر، وأخذت تكتب المسرحيات نثرًا؛ لأنه أكثر طواعية ومرونة في الحوار، كما أنه أكثر طبيعية ومشاكلة للحياة، وشيئًا فشيئًا أخذ النثر يطغى على الشعر في الأدب التمثيلي حتى كاد يستأثر به

في عصرنا الحاضر، بل رأينا عددًا من الأدباء في بلاد العالم المختلفة يجنحون إلى استخدام اللغة الدارجة بدل اللغة الفصحى المنتقاة كأداة للحوار في المسرح، بل أيضًا في بعض أجزاء القصة أحيانًا، وبخاصة الأجزاء الحوارية منها، وإن يكن الأمر قد تجاوز عندنا بسبب الجهل والتخلف حدَّ ازدواج اللغة في فصيحة دارجة إلى ازدواجها في فصيحة وعامية، بل في عدة لهجات عامية في أقطارنا العربية التي كان الاستعمار قد نجح في تمزيقها وفَصْم عُرَى وحدتها.

# المسرح العربي الحديث

تلك كانت حالة المسرح والأدب التمثيلي في العالم الأوروبي في القرن التاسع عشر، عندما أخذت علاقتنا بذلك العالم تتوثق، وأخذنا ننقل عنه بعض فنونه، وبخاصة فن المسرح الذي يلوح أن أول محاولة لإيجاده في العالم العربي قد ظهرت في بيروت سنة ١٨٤٨، بفضل التاجر الجوال «مارون النقاش»، ثم انتشر في الشرق العربي بمُدن لبنان وسوريا إلى أن انتقل إلى مصر؛ حيث تأقلم وازدهر بفضل اتِّساع الإمكانيات وكثرة عدد الجمهور.

هذا، وفي اعتقادي أننا — نحن العرب — قد أخذنا فن المسرح عن أوروبا. ولست أرى جدوى في المماحكة التي يقوم بها بعض باحثينا عندما يروحون يلتمسون بذورًا لهذا الفن انحدرت إلينا من العرب القدماء، أو من الفراعنة، في صور أدبية أو شعبية باهتة.

فمن المؤكد أن العرب القدماء لم يعرفوا فن المسرح ولا حاولوه، وأن أساطيرهم الوثنية وغير الوثنية لم تتخذ قط صورة المسرح أو الأدب التمثيلي، كما أنهم لم ينقلوا هذا الفن عن اليونان في عصر الترجمة أيام العباسيين، كما نقلوا فلسفتهم مثلًا؛ وذلك لأن المسرح اليوناني كان وثيق الصلة بديانتهم الوثنية، وكان أبعد ما يكون عن الحياة الروحية للمسلمين. وإذا كان «متى بن يونس» قد نقل عن أرسطو كتابه عن «الشعر»، الذي يتحدَّث فيه الفيلسوف اليوناني عن فنون الشعر المختلفة، بما في ذلك فن التراجيديا والكوميديا، فإن «متى» لم يستطع فهم ما ترجم، ومن ثَمَّ لم يستطع نقله على نحو يمكن فهمه، ولا أدل على ذلك من أن نراه يترجم كلمة تراجيديا بكلمة «فن المديح»، ويترجم كلمة فن الكوميديا بـ «فن الهجاء»، وذلك نتيجة لتفسير خاطئ وفهم مضلل لتعريف أرسطو لفن التراجيديا بأنه فن جادٌّ يشيد بالبطولة والكوميديا، بأنها فن ضاحك ليسخر من العيوب والمثالب. وفضلًا عن ذلك كله، لم يكن لـ «متى بن يونس» ولا لغيره من المترجمين علم بصورة هذين الفنين، ولا بنماذج لهما. وقد ضللت هذه الترجمة الخاطئة كبار فلاسفة العرب أنفسهم على نحو

ما نطالع في تعليقاتهم على كتاب «الشعر»، وهي التعليقات التي أعاد نشرها الدكتور عبد الرحمن بدوي مع ترجمة «متى بن يونس»، وترجمة جديدة لكتاب الشعر في كتاب ظهر في السنوات الأخيرة. وفي تعليق ابن رشد، نراه يجهد نفسه في البحث في قصائد المديح وقصائد الهجاء العربي عن أبيات تؤيد كل خاصية من الخصائص التي ذكرها أرسطو لفن التراجيديا والكوميديا.

وأما عن مصر الفرعونية وما يمكن أن يكون قد انحدر إلينا عنها من فن التمثيل، الذي يبدو أن أجدادنا الفراعنة قد عرفوه؛ فإن استمرار هذا الفن سرًّا من أسرار الكهنة، وعدم خروجه من المعابد، وعدم انفصاله عن الدين كما حدث عند اليونان، ثم انقطاع الصلة تقريبًا بين مصر الحديثة، التي أصبحت عربية في كل شيء، ومصر القديمة؛ كل هذا كان من شأنه أن يستبعد احتمال وراثة الشعب المصري لهذا الفن عن الفراعنة. وإذا كانت مصر والبلاد العربية الأخرى قد عرفت خلال العصور الوسطى، بل في العصر الحديث أيضًا، بعض الفنون الشعبية التي تشبه فن المسرح من قريب أو بعيد؛ مثل: «خيال الظل» و«القراقوز»، فإنه من الشاق أن نحدد أصل هذين الفنين؛ فهناك من الباحثين من يظن أن خيال الظل مثلًا نشأ أصلًا في الصين، والفرنسيون لا يزالون حتى اليوم يسمونه في لغتهم «الظل الصيني»، على حين يسميه الإنجليز «لعبة الظل» دون تخصيصه بمصدر معين، كما أن هناك من يزعم أن القراقوز فن تركي، وأن كلمة «قراقوز» مكونة من اللفظتين التركيتين: «قرا» أي أسود، و«كوز» أي عين؛ أي «العين السوداء»، بحجة أن من يعرضونه كانوا عادة من الغجر الجوالين ذوي العيون السود، وذلك على حين يزعم المستشرق الألماني المشهور «ليتمان» أن كلمة «قراقوز» تحريف تركي للاسم المصري «قراقوش»، وهو اسم لوزير من أيام صلاح الدين الأيوبي زعم المؤرخ «ابن مماتي» أنه كان وزيرًا مستبدًّا، وشاعت عنه تلك الشهرة السيئة بين عامة الشعب الذي أخذ يسخر منه، ومن ظلمه، ومن حكم قراقوش كله، بوساطة لعبة «قراقوش» التي تحوَّلت بتأثير اللغة التركية إلى كلمة «قراقوز». واتفق هذا التحريف مع المركب المزجي التركي «قرا» و«كوز». وعلى أية حال، ففي رأينا أنه من السخف الزعم بأن «القراقوز» قد تطور فأصبح فن المسرح، أو أن «خيال الظل» قد تطوَّر فأصبح فن السينما، وإنما المعقول والتفكير السليم هو أن نعترف بأننا قد أخذنا فن المسرح أخذًا عن الغرب، بعد أن أخذنا في الاتصال به وتعرُّف آدابه وفنونه، ولا أدل على ذلك من أن هذا الفن قد ظلَّ زمنًا طويلًا جدًّا يعتبر دخيلًا على حياتنا وتقاليدنا وآدابنا، بل نابيًا إن لم يكن محتقرًا. وربما كانت هذه النظرة المريبة من الأمور التي عاقت تأصُّله وازدهاره عندنا بالسرعة والعمق والأصالة الواجبة، في حين نراه يتمتع

بكل هذه الخصائص عند الغربيين، وفي بيئاته التي نشأ فيها وتأصل، بل اكتسبت نشأته ما يشبه القداسة، بحكم ازدهاره في كنف الديانات، واعتباره مظهرًا حضاريًّا وإنسانيًّا بالغ الأهمية في عصور التاريخ الأوروبي المختلفة. وإذن فقد وفد إلينا فن المسرح من أوروبا، ونظر إليه جمهورنا، وبخاصة الطبقات المحافظة منه، نظرة ريبةٍ وحذرٍ، بل نظرة احتقار له ولرجاله ونسائه؛ ولذلك ظل جمهورنا ينظر إليه نظرة التسلية الرخيصة إن لم تكن المنبوذة، ولم يكن من السهل أن يلازم ظهور المسرح عندنا ظهور أدب تمثيلي رفيع. وبالرغم من تعدد الفرق المسرحية ودُور المسرح، فإنه لم تطبع مسرحيات لتنتشر وتصبح جزءًا من تراثنا الأدبي «كما هو الحال عند الغربيين»، بعد مرور ما يقرب من ثلاثة أرباع القرن، إلا في سنة ١٩٢٧، وهي السنة التي ابتدأ فيها شاعرنا الكبير أحمد شوقي ينشر سلسلة مسرحياته الشعرية المعروفة: مصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، وعنترة، وقمبيز، وعلي بك الكبير، وأميرة الأندلس النثرية، ثم كوميديا الست هدى الشعرية، التي سبق أن تحدَّثنا عنها حديثًا مفصلًا في سلسلة محاضراتنا عن «مسرحيات شوقي».

هذا، ولقد أوضحنا في كتابنا عن «مسرحيات شوقي»، وهو الكتاب الذي نوصي بالعودة إليه وقراءته كمقدمة وأساس لمحاضرات هذا العام، أوضحنا أن أحمد شوقي لم ينتظر حتى سنة ١٩٢٨ لكي يفكر في كتابة الشعر التمثيلي، بل فكَّر في ذلك منذ سنة ١٨٩٣ وهو لا يزال يدرس في فرنسا مبعوثًا من الخديوي عباس الثاني، وقد كتب في تلك الفترة النسخة الأولى من مسرحية «علي بك الكبير»، وأرسلها إلى الخديوي، ولكنها فيما يبدو لم تصادف من نفس الخديوي حماسة كبيرة؛ لأنه كان يفضل — بلا ريب — أن يرسل إليه شوقي قصيدة مدح لا مسرحية تمثيل؛ ولذلك لم يستمر شوقي في هذا الاتجاه، وإن يكن قد نشر هذه النسخة الأولى من مسرحية «علي بك الكبير» التي كان قد كتبها شعرًا، ولكن في لغة قريبة من اللغة الدارجة. ولم يعد شوقي إلى الشعر التمثيلي إلا بعد أن تغيَّر وضعه الاجتماعي واقترب من الشعب، وابتعد عن السراي بعض الشيء، على أثر تلك الأحداث الجسيمة التي شهدها؛ من نفيٍ في إسبانيا خلال الحرب العالمية الأولى، ثم عودة إلى الوطن بعد انتهاء تلك الحرب؛ ليشهد ثورة سنة ١٩١٩ الشعبية الكبرى، وهي تلك الثورة التي أشعرته وأشعرت الجميع بأن الشعب قد أصبح هو السيد الأول. ولم يلبث شوقي أن عاد في سنة ١٩٢٧ — كما قلنا — إلى الشعر التمثيلي؛ ليؤلف سلسلة مسرحياته المذكورة، ويعيد كتابة مسرحية «علي بك الكبير» بأسلوبه الشعري الجزل الذي اكتملت له أداته.

ولقد فصلنا في محاضراتنا عن مسرحيات شوقي مدى تأثره بالكلاسيكيين الفرنسيين، ومدى اختلافه عنهم، كما أوضحنا إلى أي حد استطاع شوقي أن ينقذ القيمة الدرامية لمسرحياته من طغيان طاقته الغنائية العارمة، بما لا نرى محلًّا للعودة إلى الحديث عنه.

وفي سلسلة محاضرات العام الحاضر — وهي السلسلة الثانية من حديثنا عن الشعر بعد شوقي — تحدثنا عن المسرحيات الشعرية التي كتبها رائد جماعة أبوللو الدكتور أحمد زكي أبو شادي لا كمسرحيات، بل كأوبرات تُلحَّن ويُتغنَّى بها، وفصلنا الحديث عن أربع منها؛ هي: «الآلهة، وأردشير، والزبَّاء، وإحسان»، كما تحدَّثنا أيضًا عن المسرحيتين الشعريتين اللتين ألفهما الشاعر علي محمود طه؛ وهما: «أرواح وأشباح» و«أغنية الرياح الأربع»، مما يقتضي العودة إلى تلك المحاضرات كحلقة سابقة على حلقة هذا العام، التي نواصل فيها الحديث عن المسرح الشعري في أدبنا المعاصر؛ أي المسرح الشعري بعد شوقي، على نحو ما تحدَّثنا في محاضراتنا الأخرى عن الشعر الغنائي بعد ذلك العملاق.

# عزيز أباظة ومسرحه الشعري

عُرف الأستاذ عزيز أباظة فجأة كشاعر عندما نشر في سنة ١٩٤٣ — وهو يعمل مديرًا لإحدى مديريات القطر — ديوان «أنَّات حائرة»، الذي خصصه لرثاء زوجته الفقيدة، فكان هذا الديوان هو وديوان «من وحي المرأة»، للأستاذ عبد الرحمن صدقي؛ ظاهرة فريدة، لا في الشعر العربي وحده، بل في الشعر عامة؛ إذ نرى كلًّا منهما يخصِّص ديوانًا — لأول مرَّة — لرثاء الزوجة على نحو ما تحدثنا في الحلقة الثالثة من سلاسل محاضراتنا عن الشعر المصري بعد شوقي.

والظاهر أن الأستاذ عزيز أباظة قد عقد العزم على أن يكون شاعر المفاجآت، فنحن لا نعلم أنه قد نشر بعد ذلك الديوان قصائد أخرى من الشعر الغنائي؛ أي الشعر العربي التقليدي، وعلى العكس من ذلك نراه — رغم نزعته التقليدية المحافظة على عمود الشعر العربي — يفاجئ الجمهور المصري في سنة ١٩٤٣ بأول مسرحية شعرية له؛ وهي «قيس ولبنى»، التي أتبعها بعدة مسرحيات شعرية أخرى استقاها — كما فعل شوقي — إما من تاريخ مصر، وإما من تاريخ العرب الحقيقي أو الأسطوري، قبل أن ينتهي أخيرًا إلى كتابة مسرحية معاصرة شعرًا أيضًا؛ وهي «أوراق الخريف»، التي ظهرت في أواخر العام الماضي؛ عام ١٩٥٧.

# قيس ولبنى

كانت إذن «قيس ولبنى» أول مسرحية كتبها الأستاذ عزيز أباظة شعرًا، ومثلتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى في ٤ نوفمبر من عام١٩٤٣.

وأول ما نلاحظه على هذه المسرحية هو نفس ما لاحظناه من قبل على مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي؛ فالمؤلف لم يغير من وقائع الأسطورة العربية القديمة عن حب قيس بن ذريح ولبنى بنت حباب من بني كعب، بل اقتصر جهده على أن يختار من بين روايات تلك الأسطورة المختلفة، التي أثبتها أبو الفرج الأصفهاني في كتابه «الأغاني»، ما ارتضاه من تلك الروايات، وما أمكن أن يُدخِله في التصميم الفني الذي وضَعه لمسرحيته، وذلك مع أنه كان في مجال الأسطورة الذي يسمح بالتغيير على نحو ما يبدو من روايات صاحب الأغاني نفسه، ومن دراسة الدكتور طه حسين لهذه الأسطورة ولغيرها من أساطير الحب المماثلة التي شاعت عن بيئة الحجاز في العصر الأموي، عندما انتقلت السيادة مع الأمويين من الحجاز إلى دمشق، وتعطل في الحجاز سراة المسلمين، فاتسعت بهم أوقات الفراغ مع وفرة المال الذي كان يفيء عليهم من المسلمين، أو الذي كان يترضاهم به الأمويون (راجع الجزء الثاني من أحاديث الأربعاء لطه حسين)، فظهر بينهم الغزل العذري وغير العذري، ونسجت حوله تلك الأساطير المتشابهة في هيكلها العام عن «قيس بن الملوح»، و«مجنون ليلى»، «وقيس بن ذريح صاحب لبنى»، و«جميل بثينة»، «وكُثيِّر عزة»، وزعيم الغزل الإباحي «عمر بن أبي ربيعة».

ومن البديهي أننا لا يمكن أن نطالب الشاعر عزيز أباظة، بأن يتخيل أحداثًا ومواقف يضيفها إلى أحداث الأسطورة المتوارثة، إن كان قد وجد في تلك الأحداث المروية ما يغنيه عن التخيل والإضافة، وبخاصة إذا ذكرنا أن قصة «قيس ولبنى» تمتاز عن قصة «مجنون ليلى» في الروايات المتوارثة ميزة كبيرة، تُعفي من يتناولها من طرح الكثير من وقائعها جانبًا؛ لما فيها من إسراف وإحالة يبعدان بها عن الروح العصرية المتعمقة التي تحاول أن تغوص من خلال الأساطير خلف حقائق النفس البشرية، والمعاني العميقة للحياة.

فقصة «قيس ولبنى» المروية تستند عن حقائق نفسية وتاريخية لا شك في صدقها، أو على الأقل في مشاكلتها لواقع الحياة العربية من جهة، والإنسانية العامة من جهة أخرى.

فقيس فيما تحكي الأسطورة يمر بديار لُبنى، ويستسقي لُبنى ماء، فتحمل إليه ما أراد، ويبهره جمالها فتعلق بها نفسه ويقول فيها الشعر. ومن الثابت تاريخيًّا أن القبائل العربية كانت ترفض أن تزوج فتياتها بمن يشبب بهن، وإن كنا لا ندري كيف وقع أكثر من شاعر عربي في مثل هذا الخطأ إذا كان ذلك العرف ثابتًا مقدسًا بين القبائل العربية، ولكن هذا على أية حال هو ما جرت به قصة «قيس ولبنى» المروية. والظاهر أن هذا العرف كان من الممكن رغم تأصُّله التغلُّب عليه إذا وضع في الكفة الأخرى ثقل يمكن أن يرجحه، وذلك بدليل أننا نرى «قيس بن ذريح» يلجأ في القصة إلى أخيه في الرضاعة الحسين بن علي؛ لكي يلقي بثقله عند «الحباب» والد لُبنى وقومه. وبالفعل يرسل الحسين مع قيس عبد الله بن أبي عتيق إلى والد لُبنى، فلما كان أهل الحجاز جميعًا في ذلك الوقت من الشيعة الذين لا يمكن أن يرفضوا لابن الإمام علي ولسبط النبي طلبًا، فقد كان من المتوقع أن يستجيب «الحباب» لهذه الوساطة الكريمة، ولكن القصة تأبى هذه السهولة التي تُفقدها رونقها؛ ولذلك نراها تزعم أن «الحباب» قد وجد عذرًا وجيهًا لكي لا يستجيب لما طلب منه عند الوهلة الأولى، فيعتذر إلى رسول الحسين بأنه وإن يكن لا يستطيع أن يرد للحسين طلبًا، إلا أنه لا يستطيع أن ينسى تقاليد العرب وآدابهم التي تقضي بأن يطلب الأب زوجة الابن من أهلها، وبخاصة وأن «ذريح» والد قيس رجل ذو ثراء، وقد جرت الأحاديث بأنه يفضل لابنه زوجة من قبيلته؛ قبيلة «ليث بن بكر» الكنانية، وحباب لا يريد أن يظن العرب أنه قد اختطف قيسًا لابنته طمعًا في مال «ذريح»، وعن غير علم منه ولا رضًا ولا إرادة صريحة ساعية؛ ولذلك يعود الرسول إلى ديار بني كعب ليبذل أولًا مسعاه عند ذريح باسم الحسين بن علي، ويَحمِله على أن يرتحل معه إلى «حباب» ليطلب «لبنى» زوجة لابنه «قيس». وفعلًا ينجح هذا السعي ويتم الزواج، وبذلك ينتهي الفصل الأول من القصة ليبدأ الفصل الثاني؛

فصل حياة «قيس ولبنى» في ديار ليث بن بكر الكنانية، ومع ذريح وزوجته أم قيس. وهنا تصور القصة تلك الظاهرة الإنسانية العامة؛ ظاهرة الأم التي تستشعر الغيرة من زوجة ابنها عندما تحس أنها قد سلبتها حبه، ويزيد واضع القصة من وقائعها تعقيدًا في مهارة، فيزعم أن «قيس ولبنى» لم ينجبا أطفالًا بالرغم من امتداد الحياة الزوجية بهما خمس سنوات، كما يخبرنا بأن «ذريح» لم يكن له ولد غير قيس، وأنه كان بالبديهة حريصًا على أن يكون لقيس ولد تئول إليه ثروة الأسرة، ولا تفارقها إلى أجنبي أو قريب قصي. واستغلت الأم هذا العنصر الجديد الفعَّال لكي توغر صدر الأب على زوجة الابن، وتحمله على أن يطلب إلى ابنه أن يتزوج بثانية، وإذ رفض الابن ذلك لشدة حبه لزوجته طالبه الأب بأن يتسرَّى على الأقل بإحدى الإماء؛ لعله ينجب الولد، ولكن الابن يرفض هذا التسرِّي أيضًا، فتثور ثائرة الأب، ويطلب إلى ابنه أن يختار بين لُبنى وبين والديه، ويعجز الابن عن مثل هذا الاختيار القاسي ويرفضه، فيزداد الأب هياجًا ويُقسم ألا يُظلَّه مع قيس ولبنى سقف واحد، ويعرض «قيس» عدة حلول؛ كأن يغادر هو و«لبنى» منزل الأسرة، ولكن الأب يصر على عناده. وبالفعل يغادر هو الدار ليقيم في العراء، وتتقطع من الابن نياط القلب حتى لنراه يخف إلى أبيه في وهج الشمس ليظلَّه ويصطلي هو نارها بردائه، ويظل على هذه الحالة مدة تختلف فيها الروايات ما بين الشهور والسنوات، حتى يفتر منه العزم في النهاية، ويتغلب جانب البر بأبويه، فيرضخ لحكم القضاء ويُطلِّق «لبنى»، التي تقيم بعد ذلك في خباء مجاور حتى تنقضي عدَّتها، ويأتي أهلها ليحتملوها فتتجدد النار في قلب «قيس» ويبكي ويتوجع، وكأنه قد صحا من حلم لا يريد أن يصدقه، ويتعلق بأذيال لبنى، بل ويقبل على الأرض مواقع أقدام البعير الذي حملها. ويصاب قيس بالشقاء والشرود، حتى أوشك أن يصبح هو الآخر «مجنون لبنى» على نحو ما أصبح ابن الملوح «مجنون ليلى»، ويحتال أهله للأمر، وما يزالون به حتى تروقه فتاة من «فزارة» اسمها هي الأخرى «لبنى»، فيَقبل الزواج منها على مضض، ولكنه لا يدخل بها، ولا ينظر إليها، ولا يطيق الحياة معها، ويغادر دياره ومعه قطعة من نوق أبيه زعم أنه سيقوم ببيعها في نجد ويمتار — أي يشتري — مئونة لأهله بثمنها.

وفي نجد، يشتري منه ناقة رجل اسمه «كثير بن الصلت» على أن يدفع ثمنها في داره التي دعا قيسًا إلى أن يزوره فيها، وأن ينزل عليه ضيفًا بها، ويلقى «قيس» في نجد أيضًا عبد الله بن أبي عتيق نصير الحسين، ويصطحبه معه إلى دار «كثير»، وإذا به يكتشف في تلك الدار أن كثيرًا هذا قد تزوج من لُبنى، التي قبلت الزواج منه بعد أن علمت بزواج قيس

من الفزارية، ويلتقي قيس بلُبنى ويتعاتبان. وبعد عدة أحداث ملفقة، تقول هذه الرواية: إن ابن أبي عتيق قد استخدم نفوذ الحسين مرة أخرى لكي يحمل كُثيِّرًا على أن يطلق لُبنى ليستردها قيس، وذلك بينما تنكر بعض الروايات الأخرى كل هذه القصة الأخيرة الخاصة ببيع الناقة، وزيارة قيس للبنى في دار زوجها الجديد وتطليقها، واسترداد قيس لها؛ لتترك قيسًا في شقائه المقيم الذي انتهى إليه أضرابه من المحبين المنكوبين، وعلى رأسهم قيس بن الملوح «مجنون ليلى».

هذه هي القصة التقليدية في بعض رواياتها المختلفة المتضاربة، فماذا فعل بها الأستاذ عزيز أباظة؟ وما الذي أخذه منها؟ وما الذي تركه؟ وهل أحسن الأخذ وأحسن الترك بحيث يستقيم له الفن الدرامي، ويخرج من هذه الأسطورة الجميلة بكل إمكانياتها الخلقية، بأن تدنو بها من صدق الحياة، أو على الأقل مُشاكَلة الحياة والكشف عن مفاهيمها العميقة؟

أما عن الجزء الأول من هذه القصة، وهو الخاص بزواج قيس من محبوبته لُبنى، وإزالة العقبات التي كانت تعترض ذلك الزواج، فإننا لا ندري لماذا أسقط المؤلف ذلك الجزء الهام الذي قال فيه الرواة: إن «الحباب» رفض أول الأمر أن يزوج ابنته من قيس ما لم يأته أبوه ذريح بنفسه خاطبًا، وعلى العكس من ذلك نرى حبابًا في الفصل الأول من المسرحية يرفض أول الأمر رجاء ابن أبي عتيق في تزويج ابنته لقيس، ثم ينقلب فجأة وفي نفس المجلس من الرفض إلى القبول دون أن يستشير أحدًا من ذويه، أو يستجد جديدٌ، فيما عدا بلاغة ابن أبي عتيق اللفظية. وما هكذا تتطور الأحداث وتتغير المواقف في المسرحيات القائمة على بناء درامي سليم، وإنما الأحداث هي التي يولِّد بعضها بعضًا، وقد كان في الأسطورة ما يسعف المؤلف ببغيته الفنية، وذلك بأن يطور الموقف فيعرض المحاولة الأولى كتمهيد نفسي يسبق ببعض الوقت تغيير «الحباب» لموقفه، وبذلك يتجنب هذا الموقف المصطنع غير المفهوم الذي عرضه في مشهد واحد، ورأينا فيه الحباب يتحول فجأة وبغير مقدمات من الرفض إلى القبول.

واستغلال هذا الجزء من القصة على نحو يستقيم به البناء الدرامي للمسرحية، كما يستقيم التطور النفسي لشخصية «الحباب»، كان المؤلف يستطيعه في المسرحية بأحد أمرين: إما أن يكرر مشهد الوساطة فيجعلها تجري أولًا دون حضور ذريح والد قيس مع الوسطاء، ثم يجعلها تدور ثانيًا بحضوره، بعد أن يعود الوسطاء لإحضاره معهم، وإما أن يجمع المشهدين في مشهد واحد كما فعل، ولكن على أن يغيِّر الحوار من أساسه، فيجعل

ابن أبي عتيق يبدأ الحباب بأن يُسقط حُجة رفضه الأول بحضور ذريح معهم، وبذلك نفهم أنه قد جرت محاولة سابقة لم تنجح بسبب تمسُّك حباب بضرورة حضور ذريح نفسه، وطلب يد الفتاة لابنه حفظًا لكرامة قبيلة الفتاة.

ومن الغريب أنه بينما يضنُّ المؤلف بمثل هذا المشهد على أهميته في البناء الدرامي، وفي التطور النفسي، نراه يختتم الفصل الأول — الذي ينتهي به هذا الجزء من القصة — بمشهد دخيل مفتعل يعتبر حشوًا فاسدًا، وغير معقول ولا مُشاكِل لحياة العرب، بل ولا لحياة الإنسانية المنظمة كحياة المسلمين على أي وجه. وهذا هو المشهد السادس والأخير من الفصل الأول؛ حيث نرى أهل الفتاة والوسطاء ينسحبون جميعًا ليتركوا قيسًا ولبنى في خلوة مطلقة، مع أنهما لم يكونا قد تزوجا رسميًّا ولا بنَى بها. ومثل هذه الخلوة لا تسمح بها التقاليد العربية حتى بعد عقد الزواج، وما لم يتم البناء. وفي هذه الخلوة، يُسمعنا المؤلف عدة قصائد غزلية يقسِّم كلًّا منها بين قيس ولبنى؛ لينشد كلٌّ منهما جزءًا منها، دون أن نشتم في المشهد كله أيَّة رائحة للحوار الذي يجاوب فيه شخص شخصًا آخر، بل لقد اكتشفنا أن بعض أبيات هذا الحوار كان المؤلف نفسه قد نشرها قبل هذه المسرحية ضمن إحدى قصائده في ديوان «أنات حائرة»، قبل ذلك ببضعة أشهر، وذلك في قصيدة «ليلة وليلة» ص١٠٠ من الديوان. وهذه الأبيات هي:

وحولنا الليل يطوي في غلائله وتحت أعطافه نشوى ونشوانا
نكاد من بهجة اللقيا وروعتها نرى الدنا أيكة، والرمل بستانا

وإن يكن قد غير في المسرحية لفظتي «وروعتها» و«الدنا» إلى «ونشوتها» و«الربى».

ونحسب الكون عش اثنين يجمعنا والماء صهباء والأنسام ألحانا
لم نعتنق وذهول العرس يغمرنا وكم تعانق روحانا وقلبانا!

وإن يكن قد غيَّر في المسرحية الشطر الأول إلى «لم نعتنق والهوى يفري جوانحنا».

ثم انثنينا وما زال الغليل لظى والوجد محتدمًا والشوق ظمآنا

وأمعن في الدلالة على أن المؤلف لم يحاول أن يكتب في هذا الفصل حوارًا، بل كتب قصيدة بعضها جديد، وبعضها مستمد من قصيدة قديمة، ثم جزَّأها بين قيس ولبنى ليجعل منها حوارًا؛ ما حدث بعد ذلك؛ إذ ضم المؤلف جزءًا من هذا الحوار المزعوم الذي يجري على لسان قيس إلى جزء آخر على لسان لبنى، وجزء ثالث على لسان قيس، وأضاف إلى كل ذلك بيتين ورد الشطران الأولان منهما في مكان آخر من المسرحية، وأكملهما بعجزين جديدين ليُكوِّن من كل هذه المجموعة أغنية «همسة حائرة» التي يغنيها «محمد عبد الوهاب» بمفرده، دون أن نحس فيها تناقضًا أو حوارًا، وهي:

يا منية النفس، ما نفسي بناجية　　　وقد عصفت بها نأيًا وهجرانا
تبيت تودع سمع الليل عاطفة　　　ضاق النهار بها سترًا وكتمانا

وقد ورد الشطران الأولان من هذين البيتين في ص٩١ من المسرحية على لسان قيس.
ثم تستمر الأغنية قائلة:

هل تذكرين بشط النيل مجلسنا　　　نشكو هوانا ونفنى في شكاوانا

وهو في المسرحية جزء من الحوار الذي يجري على لسان قيس في المشهد المذكور على النحو الآتي:

هل تذكرين على مرج مجالسنا　　　نشكو هوانا ونغلو في شكاوانا

ثم تستمر الأغنية قائلة:

وحولنا الليل يطوي في غلائله　　　وتحت أعطافه نشوى ونشوانا

وهذا البيت بنصه يتمم السابق في حوار قيس بنفس المشهد.
ثم تقول الأغنية:

نكاد من بهجة اللقيا ونشوتها　　　نرى الربى أيكة، والرمل بستانا
ونحسب الكون عش اثنين يجمعنا　　　والماء صهباء، والأنسام ألحانا

وهذان البيتان يجريان على لسان لبنى ردًّا على حوار قيس السابق في نفس المسرحية، ثم تستمر الأغنية:

| | |
|---|---|
| لم نعتنق والهوى يفري جوانحنا | وكم تعانق روحانا وقلبانا! |
| نغضي حياء ونغضي عفة وتُقًى | إن الحياء سياج الحب مذ كانا |
| ثم انثنينا وما زال الغليل لظى | والوجد محتدمًا والشوق ظمآنا |

وهذه الأبيات الثلاثة تجري في الحوار المسرحي على لسان قيس.

وهكذا يقدم لنا المؤلف الدليل المحسوس على أنه كان أكثر اهتمامًا بأن يكتب قصائد شعرية غنائية منه بأن يكتب حوارًا، بل وأنه قد أدرج في هذا الحوار أبياتًا قالها بلسانه هو، وتعبيرًا عن ذاته في مناسبة عزيزة على نفسه، وهي الحديث عن ذكرياته مع زوجته الفقيدة، وذلك مع العلم بأن فن المسرح من الفنون الموضوعية التي يجب أن يبعد المؤلف فيها ما استطاع عن نفسه، وأن يكتفي باستنطاق لسان حال شخصياته المسرحية، دون أن يتدخل فيما تنطق به ممَّا تمليه الظروف التي يحيطها بها، وإلا خرج المسرح عن طبيعته وأصبح شيئًا آخر قد يكون شعرًا غنائيًّا، كما في هذا المشهد، ولكنه ليس حوارًا تمثيليًّا ولا مسرحًا بالمعنى الفني.

والواقع أن المؤلف قد كتب هذه المسرحية وهو لا يزال غارقًا في ذكرى زوجته الفقيدة، وفيما قاله من شعر في «الأنَّات الحائرة»، سواء ما قاله عن ذكرياته المشتركة مع الفقيدة، أو ما قاله في الحجاز وزيارته له على أثر النكبة التي نزلت به، حتى لنراه يتحدَّث في هذه المسرحية عن عدة أماكن لعلَّه شاهدها بنفسه أثناء زيارته للمدينة، مثل: جبل سلع، ومرج غدير المياه بوادي العقيق، وحاجر والمنحنى، وهما موضعان بالمدينة، ثم وادي العقيق نفسه، المشهور بجماله وخصبه بالمدينة، بل إننا لنحس أنه كثيرًا ما ينسى أنه يكتب مسرحية ويجري حوارًا على ألسنة غيره، فيتحدث على نحو ما تحدث في «أنَّات حائرة» لا في المشهد السابق فحسب، بل وفي مواضع أخرى من المسرحية، على نحو ما نرى قيسًا يتحدث مثلًا في ختام الفصل الثالث عن لبنى التي طلقها ففقدها، حتى لكأنه ينعيها فيقول ردًّا على «أشجع» الذي يحاول أن يخفف عنه ص١٠٩:

| | |
|---|---|
| أين قيس الذي تدعوه | قد زالت الليالي بقيس |
| كنت في ناعم من الدهر أضحي | وعلى مونق من العيش أمسي |

| | |
|---|---|
| بين وشي الهوى وفي حلل الرِّفْهِ | ولبنى روحي وراحي وأنسي |
| أين روضي الذي سقيت بدمعي؟ | أين ظلي الذي مددت وغرسي؟ |
| أين عش قضيت فيه ولبنى | سنوات مرت كليلة عرس؟ |
| زال عنه هزاره وجفاه | فتداعى ما بين يوم وأمسي |
| يا أخي أشجع الكريم ويا عامر | قد طمت الرزيئة كأسي |
| علاني بالموت يعصف بالمشبو | ب من لوعتي ويحسم يأسي |
| ذلك العالم الفسيح المدوي | عاد في ناظريَّ موحش رمس |
| ما رماني رامٍ فأقتص منه | أنا نفسي الذي عصفتُ بنفسي |

فلولا البيت الأخير ما أحسسنا أنه يتحدَّث عن امرأة طلقها، بل عن زوجة فقدها بالموت.

وعلى أية حال، فإن المؤلف لم يضمن مسرحيته بعضًا من شعره الغنائي السابق فحسب، ولم ينس أو يتناس دائمًا أنه يتحدث عن غيره، ويستنطق لسان حاله، ويدون ما ينطق به، بل نراه يجاري أحمد شوقي حتى في تضمين مسرحيته بعض الأبيات والمقطوعات القديمة التي قالها بطل قصته، أو نسبها الرواة إليه. وإذا كان أحمد شوقي قد أجرى على لسان المجنون في مسرحية «مجنون ليلى» قوله القديم لورد الثقفي زوجها:

| | |
|---|---|
| بربك هل ضممت إليك ليلى | قبيل الصبح أو قبَّلتَ فاها؟ |

أو ضمنها قصيدة المجنون التي يحكي فيها قصته مع الظبية، ومطلعها:

| | |
|---|---|
| رأيت غزالًا يرتعي وسط روضة | فقلت: أرى ليلى تراءت لنا ظهرا |

وكذلك قول المجنون عن جبل التوباد الذي كان يرعى الغنم على سفحه مع ليلى أيام الطفولة:

| | |
|---|---|
| وأجهشت للتوباد حين رأيته | وكبر للرحمن حين رآني |
| وأذرفت دمع العين لما رأيته | ونادى بأعلى صوته فدعاني |

فإن عزيز أباظة قد ضمن هو الآخر مسرحيته «قيس ولبنى» عدة أبيات أو مقطوعات من روائع ابن ذريح القديمة، مثل قوله على لسان قيس ص٩٧:

يقولون: لبنى فتنة كنت قبلها بخير فلا تندم عليها وطلق
فطاوعت أعدائي وعاصيتُ ناصحي وأقررت عين الشامت المتملق
وددت وبيت الله أني عصيتهم وحملت في رضوانها كل موثق

وأجرى أيضًا على لسان قيس ص١٠٧ مقطوعته القديمة الرائعة:

ويا قلب خبرني إذا شطت النوى بلبنى وزالت عنك ما أنت صانع
أقضي نهاري بالحديث وبالمنى ويجمعني والهم بالليل جامع
نهاري نهار الناس حتى إذا دجا بي الليل هزتني إليك المضاجع

ثم يقتطع البيت الأخير من هذه المقطوعة ليجريه على لسان عامر؛ أحد أفراد قبيلة قيس، وهو يحاوره فيقول ردًّا على الأبيات السابقة ص١٠٨:

فلا تبكينَّ في إثر شيء ندامة إذا نزعته من يديك النوازع

وإن كنت لا أدري لِمَ أسقط المؤلف من هذه المقطوعة الخالدة بيتًا كنت — ولا أزال — أعتبره من روائع الشعر العربي؛ لبساطته وقوة تعبيره الساحقة، وهو قوله:

لقد رسخت في القلب منك مودة كما رسخت في الراحتين الأصابع

كما نجد تضمينًا آخر على لسان قيس ص١٣٥:

بكيت نعم بكيت وكل إلف إذا ذهبت أليفته بكاها
وما تركي للبنى عن تقال ولكن شقوة بلغت مداها

بل ويختتم المسرحية كلها بتضمين هو:

وقد يجمع الله الشتيتين بعدما يظنان كل الظن ألا تلاقيا

ونحن لا نرى التضمين عيبًا في ذاته، ولكننا نرى فيه دليلًا لا يُدفع على الطريقة التي تتم بها عملية الخلق الفني عند من يلجئون إليه، فهو يدل على أنهم لم يتخلصوا بعد من عبء الذاكرة؛ لكي يخلصوا إلى ملكة الخلق الفني. وقد كان التضمين دائمًا من خصائص المقلدين الذين لا يستطيعون أن يغلقوا مخازن ذاكرتهم، مع أن التضمين والاقتباس، سواء أكان من القرآن أو من مأثور القول، كثيرًا ما ينحرف بالتفكير عن وجهته لكي يمهد للقول المقتبس أو للتضمين، وبهذا يضطرب الفكر؛ وبالتالي قد تضطرب عملية الخلق الفني، كما أن الأصالة تقتضي — بوجه عام — أن يعتمد الكاتب أو الشاعر على أسلوبه الخاص قبل كل شيء؛ لأن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه، وكل ذلك ما لم يقصد التضمين لذاته أو لحكمة خاصة.

وإذا انتقلنا في قصة قيس ولبنى — كما عرضها عزيز أباظة في مسرحيته — إلى الجزء الثاني منها، وهو الجزء الذي يصوِّر حياة البطلين الزوجية وما نشب من صراع بين الأم والزوجة على محبة قيس، نلاحظ أنه وإن كان الحوار قد استقام من ناحية الصورة الفنية فجاء سريعًا متلاحقًا لا قصائد ومقطوعات، كما لاحظنا في بعض المشاهد الأخرى؛ كمشهد الغزل المتبادل بين قيس ولبنى، إلَّا أن هذا الحوار قد أعوزه التطور الدرامي بمراحل ذلك الصراع، بحيث نستطيع تتبع حلقاته وما غلفه من مكر ودهاء لفتنا إليهما الرواة القدماء، عندما أخبرونا أن أم قيس لم تخض المعركة ضد زوجة ابنها باسم حبه الذي سلبته الزوجة من الأم، ولا باسم الرعاية التي صرفها الابن إلى زوجته بدلًا من أمه، ولا باسم تقتير من الابن على والديه، في الوقت الذي نعلم فيه أن الأبوين كانا في يسر لا يمكن أن يشكُوَا معه عسرًا ولا تقتيرًا، وإنما قادت الأم هذه المعركة في مكرٍ ودهاء وتظاهُرٍ كامل بالتجرد؛ لكي تستخدم عقم الزوجة وحرص ذريح — كبير الأسرة — على الخلف، في تقويض حياة تلك الزوجة، والتخلُّص منها بالطلاق، واسترداد الابن ومحبته. وكل ذلك بينما نرى الأستاذ عزيز أباظة يستهل الحملة بحديث أناني للأم يفضح أهواءها المغرضة فضيحة كان من الممكن أن تثلم سلاحها لو أن الحوار تطورت فيه تطورًا طبيعيًّا تلك البذرة الأولى، حتى ولو شفعها المؤلف بعد ذلك بسلاح العقم.

وفي حواشي هذا الجزء من القصة تلوح لنا أيضًا بعض علامات الاستفهام التي تتركها المسرحية بغير جواب، ولعلنا نجد لها مثلًا واضحًا في مصاحبة مطيع لعزة عند زيارتهما لدار قريبتهما لبنى، فنحن نعلم أن مطيعًا كان يحب عزة، ولكننا لا نعلم من المسرحية إلامَ تطور هذا الحب، ومتى انتهى إلى زواج، وهل هذه الصحبة كانت قبل أم

بعد الزواج. وإذا كانت هذه الصحبة قبل الزواج، فهل تسمح بها تقاليد العرب؟ وفي هذا الفصل الثاني الذي يعالج الجزء الثاني من القصة، نرى المؤلف يغفل أيضًا من الأسطورة القديمة أحداثًا كان يستطيع أن يستغلها استغلالًا دراميًّا رائعًا، في تصوير الصراع الذي قام في نفس قيس بين حبه لزوجته وبرِّه بأبيه، وهي تلك الأحداث التي يرويها الرواة في قصة هجر ذريح لبيته وبقائه بالعراء تحت وهج الشمس، وقيام ابنه بتظليله بردائه، ويتحمل نار الشمس المحرقة، فهذا المشهد الرائع أسقطه المؤلف، وفاجأنا بأن الطلاق قد تم، وإذا كان قد عاد بعد ذلك في الفصل الثالث لكي يشير إشارة خاطفة إلى تلك الأحداث، فإن هذه الإشارة لم تغنِ شيئًا عن القيمة الدرامية التي كان من الممكن أن تنبعث عن ذلك المشهد، وتُصوِّر مدى التمزق الداخلي الذي أصيب به قيس في موقفه الدقيق بين أبيه وزوجته.

وفي الفصل الثالث، يبدأ المؤلف بعرض مشهد غنائي ينشد فيه أحد الرعاة أغنية غرام، ويصاحبه راع آخر يعزف على الناي. ولعل المؤلف قد لجأ إلى هذا المشهد لما يعرفه — وكان يعرفه من قبله أحمد شوقي — من طربٍ من جمهورنا المصري بالغناء. وهذا أمر حق، ومن الممكن أن نجيزه بالرغم من أن فن المسرح الحواري قد انفصل في العالم كله عن فن المسرح الغنائي، الذي أصبحت له منذ عصر النهضة الأوروبية صوره الفنية الخاصة؛ كالأوبرا والأوبريت، ولكن لا أقلَّ من أن تأتي تلك الأغاني في موضعها، وأن يهيئ لها المؤلف الظروف والأحداث حتى تبدو كأنها نابعة عنها، مُعبِّرة عما ينبثق منها من مشاعر، وأما أن يبدأ الفصل مصادفة بهذه الأغنية وذلك العزف، فإن كل مصادفة لا يمكن أن تلتئم مع البناء المسرحي الذي يجب أن يقوم بعضه على بعض، في تسلسل محكم يسميه بعض النقاد «الجبر المسرحي»، بل إننا لنلاحظ أن شخصيات المسرحية أنفسهم قد أساءوا فهم هذه الأغنية، وفسَّروها على أنها تغنٍّ بجمال الغروب، رغم أنها تتحدث عن محبوبة. وينتقل بنا المؤلف من هذا المشهد الذي يبدو دخيلًا إلى مرحلة ثالثة من القصة، وهي مرحلة استرداد الحباب وقومه ابنتهم لبنى من ديار ليث بن بكر، وما جرى في هذه المرحلة من أحداث استقاها المؤلف من الروايات القديمة.

وفي الفصلين الرابع والخامس، تبدأ المسرحية في السير نحو الحل؛ ذلك الحل الغريب غير المعقول الذي أساء المؤلف اختياره من بين الروايات القديمة المتضاربة، فنحن نعلم من هذين الفصلين أن الخليفة معاوية قد أهدر دم قيس إذا هو عاد يحوم حول ديار لبنى، ثم نعلم أن يزيد بن معاوية قد استطاع أن يحمل أباه على إلغاء هذا الأمر بإهدار

دم قيس، فتثور قبيلة بني كعب لكرامتها التي أهدرها الخليفة الأموي بإلغاء هذا الأمر، ونعلم ثالثًا أن مالكًا — أحد أبناء بني كعب — قد حاول أن يتزوج من لبنى، ولكنها اعتذرت عن الزواج منه، حتى إذا علمت عن زواج قيس بفتاة من فزارة ثارت وتزوجت هي الأخرى من رجل غريب عن قبيلتها هو «كثير بن الصلت»، ومنذ هذه اللحظة تتتابع المصادفات الغريبة المضحكة.

فقيس بن ذريح يلتقي بالمجنون «قيس بن الملوح» صاحب ليلى على نحو ما التقيا بمسرحية مجنون ليلى لشوقي، ويظل القيسان مصطحبين حتى تنتهي المسرحية خلال تلك الأحداث الخرافية النابية من شراء «كثير» لناقة من قيس، ودعوته لتقاضي ثمنها في داره، والتقاء قيس بلبنى، ثم تدخُّل ابن عتيق باسم الحسين أيضًا لدى كثير لكي يطلق لبنى ويستردها قيس، وسط تناقض عجيب من المشاعر التي نعلم منها أن كثيرًا يكرم لبنى، وأن لبنى لا تنقم عليه شيئًا، وترعى له الود والوفاء، ومع ذلك يقبل كثير أن يطلقها في سهولة مسرفة تُذكِّرنا بقبول ليلى الزواج من ورد الثقفي في مسرحية «مجنون ليلى» لشوقي، وغفلة المؤلف عن الصراع الدرامي الرائع الذي كان من الممكن أن يصوِّره شوقي في نفس ليلى، وعزيز أباظة في نفس كثير.

وعلى أية حال، فإن هذه الخاتمة تعتبر أسوأ خاتمة لتلك القصة الشعرية الجميلة؛ لأنها تقوم على المصادفات والاستحالات النفسية، فضلًا عن مجافاة الاحترام الواجب لشخصيات تاريخية لها جلالها؛ مثل عبد الله بن أبي عتيق حفيد أبي بكر الصديق، ثم الحسين بن علي سبط الرسول، اللذين لا يعقل أن يتدخلا للتفريق بين رجل وزوجته ليستردها زوجٌ سابق، بل إننا لم نحسَّ بأي تمهيد نفسي كان لمثل هذا الحل المضحك.

وتدخل المصادفات على هذا النحو المسرف في تطور المسرحية وتتابُع أحداثها، لم يكن من الممكن أن يسمح بتصوير الشخصيات تصويرًا حيًّا صادقًا؛ لأن تهشم الخطوط الدرامية نتيجة لتلك المصادفات خليق بأن يذهب بالأبعاد الحقيقية للشخصيات، كما أن المؤلف قد فاته أن يستغل في عدة مواضع ذلك الصراع النفسي الذي كان خليقًا بأن يكشف عن أعماق النفوس في الشخصيات الأساسية على الأقل، مثل شخصيات قيس ولبنى وكثير بن الصلت.

وأخيرًا تأتي مشكلة الأداء اللغوي، وهذه مشكلة لا أرى أنها تستحق من الناحية الفنية كل ما تثير من جدل، فالأداء وسيلة لا غاية، والذي يجب أن نتساءل عنه هو: إلى أي حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التي اختارها في أداء ما يريد أن يؤديه، سواء

كانت تلك الوسيلة شعرًا أم نثرًا، وبلغة فصحى أم دارجة أم عامية؟ والواقعية لا تنبع من نوع الأداة المستخدمة، وإنما تنبع من صدق مطابقة ما يجري به الحوار لما يمكن أن يعتمل في نفوس شخصيات المسرحية من أفكار وأحاسيس في الظروف والأحداث التي يحيطهم بها المؤلف؛ أي إن الواقعية تنبع من لسان الحال لا من لسان المقال.

ولكن لمَّا كان كل مؤلف مسرحي يخاطب جمهورًا، فمن البديهي أن يخاطبه بلغة يفهمها ما استطاع إلى ذلك سبيلًا، وأن يطوع تلك اللغة بحيث تؤدي كل ما يستطيع أن يتسقطه من لسان الحال في دقة ووضوح وتعبير مباشر، وإلا ظلت المعاني والأحاسيس مطمورة في نفوس شخصياته، أو عجزت عن أن تصل إلى نفوس سامعيه أو قارئيه.

وإذن فنحن لا نرى ضيرًا في أن يستخدم الأستاذ عزيز أباظة وأحمد شوقي أو غيرهما الشعر وسيلة للأداء، كما استخدمه من قبل عمالقة أحسنوا استخدامه على نحو رائع، منذ أسكيلوس اليوناني حتى شكسبير الإنجليزي أو راسين الفرنسي، ولكننا لا نرى داعيًا ولا مبررًا للمعاظلة، وتعمُّد الغوص وراء الألفاظ الحُوشية المهجورة؛ لمجرد التظاهر بالبذخ اللغوي على نحو ما يتظاهر بعض الأثرياء بالبذخ في ملبسهم، دون أن ينم هذا البذخ عن أناقة خاصة، أو ذوق متميز، أو رفاهية أكيدة.

وفي هذه المسرحية لاحظت مثلًا في عدة مواضع، أن المؤلف استخدم بعض ألفاظ مهجورة كان من السهل أن يستبدلها بألفاظ أخرى لا تقل عنها فصاحة، ولا تخل بالمعنى أو بالوزن مع امتيازها بالسهولة واليسر، مثل قوله مثلًا ص٧٢:

صوناه من سحر يبيت يذوقه فيظل مسلوب الرشاد مصيرًا

وقد فسَّر المؤلف لفظة «مصيرًا» في الهامش بقوله: أي محبوسًا من صار يصيره؛ أي حبسه، والصيرة — بكسر أوله — «حظيرة الغنم»، ولكن أنَّى لنظارة المسرح أن يقرءوا أو يسمعوا هذا الهامش؟ وهلَّا كان يغني المؤلف عن هذه اللفظة وعن هامشها لفظة «مسيرًا» بالسين دون الصاد؛ ليستقيم الفهم والمعنى والوزن والقافية في يسر وسهولة.

وقوله في ص١٣٨:

أن تقطعا الدهر نضوى لوعة وضنًى وتَبقيَا العمرَ متبولًا وممطولا

وقد فسر المؤلف في الهامش لفظة «متبولًا» بمجنون، وكان من الأيسر عليه أن لو وضع في بساطة لفظة «مجنونًا» بدلًا من «متبولًا».

وكذلك الأمر في قوله ص١٥٦:

فلم أتخذها جارة وهي جارة وما ضمني خدرٌ لها ومقيلُ

وأوضح في الهامش أن لفظة «جارة» مستخدمة في البيت بمعنى زوجة، ولست أدري لماذا لم يضع لفظة «زوجة» ذاتها في صلب البيت ما دام الوزن يستقيم بها كما يستقيم المعنى.

وكل ذلك فضلًا عن أشباه الجمل المتضمنة مجازات يستخدمها المؤلف أحيانًا للتعبير عن أبسط المعاني التي يمكن أن يعبر عنها النثر في أقصر الجمل، مثل قوله ص٧٧:

قد كنت يا ابني — لا عدمتك — خطوة من برزخ الأخرى وأنت سقيمُ

فكل هذا البيت لا يعبر إلا عن معنى بالغ البساطة هو: قد كنت يا بني على خطوة من الموت وأنت مريض، وبدلًا من هذا التعبير السريع المباشر راح المؤلف يتحدث عن «برزخ الأخرى» والتواء ليس لهما أي مبرر غير ضرورة حشو البيت، وهو حشو لا يقتصر — لسوء الحظ — على بعض الأبيات، بل يمتد إلى مشاهد بأكملها يمكن أن تُحذف من المسرحية دون أن تنتقص شيئًا، مثل: المشهد الأخير من الفصل الأول، كما أوضحنا من قبل، والمشاهد الأول والثاني والثالث من الفصل الخامس.

وهكذا نخلص من دراسة هذه المسرحية إلى أن المؤلف قد كتبها وهو لا يزال متأثرًا بكارثة فقد زوجة الأولى، وما قال فيها من شعر، كما أنه قد سار فيها على المنهج الذي اختطَّه من قبلُ أحمدُ شوقي في مسرحياته التاريخية والأسطورية، ووقع لسوء الحظ في نفس الأخطاء من ناحية الفن الدرامي، كما تميز بالطاقة الشعرية التي تميز بها شوقي على اختلاف تلك الطاقة.

والذي لا شك فيه أن طاقة عزيز أباظة الشعرية قد وجدت في قصة قيس ولبنى الحافز الذي استمده من تجربته الخاصة، فنبغت تلك الطاقة في عدد من المواقف التي نحس فيها أن الشاعر يتحدث عن نفسه، وعن زوجته التي فقدها، وفكرة الزواج من غيرها، وحبه لتلك الزوجة الفقيدة. وما أقوى الشبه بين طلاق بائن وموت ينتزع الزوجة الحبيبة! وقد سبق أن أوضحنا كيف أن عزيز أباظة استطاع أن يأخذ إحدى قصائد ديوانه في رثاء زوجته؛ ليجريها على لسان قيس ولبنى. وأكبر الظن أنه قد خلع الكثير من خواطره الخاصة على قيس في مواضع أخرى. وهذه حالة شعرية لعلها لم تتوفر

لشوقي عندما عرض في بعض مسرحياته لمواقف مشابهة؛ ومن هنا تهزنا حرارة العاطفة وصدقها في عدد من مقطوعات «قيس ولبنى» الغنائية، التي قد تلوح أحيانًا بعيدة عن طبيعة الحوار الدرامي، أو غارقة في بذخ لغوي عسير، ولكنها مع ذلك تشجينا بعاطفيتها الحارة الصادقة، مثل قوله في مطلع المشهد الأول من المنظر الأول في الفصل الخامس على لسان قيس ص١٢٩:

| | |
|---|---|
| أهذي رُبَى نجد؟ نعم إنها نجد | فدلَّ عليها البان والشيح والرند |
| ودلت عليها من بعيد شمائل | مؤرجة تسري وعاطرة تغدو |
| أطوف شعاب البيد أسوان هائمًا | يطالعني طاغ من الوجد مشتد |
| أخو حرق يحيا بقلب مصدع | ألح عليه البث والهجر والبعد |
| وقالوا: تزوج بعدها تنس عهدها | وكيف ومِن روحي ومن دمي العهد؟ |
| أطعتهمو أبغي السلو فلم تطلع | مواثيق من لبنى وشائجها عدُّ |
| وباكٍ أجنته الضلوع مُوكلٌ | بأبيات لُبنى لا يرح ولا يغدو |
| ووقْد هوًى في أول الليل هادئ | ومحتدم في آخر الليل محتدُّ |
| وتزعم لي أن التجلد راحة | من البثِّ يا قلبي؛ فذق أيها الجلد |
| وقال: تراخى ودُّها وتزوجت | فقلت: زواج غاب عن قدسه الود |
| فللزوج منها الصون والطهر والوفا | ولي نزعات القلب والشوق والوجد |
| أحس بما تلقى فإني بلوته | زواجان ما مِن فصْم عقْدِهما بُدُّ |

فهذه قصيدة غنائية أكثر منها جزءًا من حوار، وقيس يلقيها وهو واقف وحده على المسرح دون أن ندري إلى من يُوجِّه الحديث، وهل هو يلقي منولوجًا داخليًّا يفصح فيه عن مكنون نفسه، أم أنه يلقي خطبة على الجمهور، فتركيب القصيدة وما تتضمنه من خواطر لا ينم عن النجوى، كما أنها تتضمن في نهايتها أخبارًا تنبئ بالحل الذي ستصير إليه عقدة المسرحية، وهو فصم زواج قيس من الفزارية، وزواج لبنى من كثير بن الصلت. وهذا مثل تطبيقي يؤيد حكمنا على هذه المسرحية من حيث إنها لا تصدر عن فهم واضح محدد للفن الدرامي، وإن نبضت بعض مقطوعاتها الغنائية بالعاطفة الحارة الصادقة، وبخاصة في المواقف التي تتصل بتجربة الشاعر الشخصية.

وأما من ناحية التعبير عن تلك العاطفة الحارة الصادقة، واختيار وسائل ذلك التعبير، فيخيل إلينا أن التكلف والجهد الذي يأخذ به الشاعر نفسه في صياغة شعره، وتصيد معانيه، قد ابتعد به أحيانًا عن تلك البساطة الساحرة القريبة المنال قربًا يعمق من إحساسنا بصدقها، على نحو ما كان يفعل النوابغ من شعراء العرب القدماء، بل وعلى نحو ما كان يفعل بطل هذه المسرحية نفسه قيس بن ذريح. ونضرب مثلًا تطبيقيًّا لهذه الملاحظة الهامة بقول الأستاذ عزيز أباظة في المقطوعة السابقة:

ووقد هوى في أول الليل هادئ ومحتدم في آخر الليل محتد

فنحن لا نرى وجهًا للمقابلة بين أول الليل وآخره هنا، ولا نتبين في سهولة كيف يهدأ وقْد الهوى في أول الليل ويحتدم في آخره، وذلك بينما نهتز ونتأثر ونحس في سهولة ويسر بصدق عاطفة قيس بن ذريح، وتلقائية تعبيره، وسهولة مأخذه، عندما نراه لا يقابل بين أول الليل وآخره كما فعل عزيز أباظة، بل يقابل بين الليل والنهار عندما قال في أبياته الرائعة، التي سبق أن لاحظنا تضمين الشاعر عزيز أباظة لها في مسرحيته هذه؛ وهي قوله:

أقضي نهاري بالحديث وبالمنى ويجمعني والهم بالليل جامع
نهاري نهار الناس حتى إذا دجا بيَ الليل هزتني إليك المضاجع

# العباسة

وفي سنة ١٩٤٧ نشر الأستاذ عزيز أباظة مسرحية العباسة التي مثلتها أيضًا الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى بدار الأوبرا، وحضرها الملك فاروق، وأنعم بمناسبتها على المؤلف برتبة الباشوية. وقد كتب الدكتور محمد حسين هيكل مقدمة لها.

وقصة العباسة أخت هارون الرشيد من القصص الدرامية البارزة في تاريخ الإسلام؛ وذلك لأن المؤرخين العرب قد ربطوها ربطًا وثيقًا بالنكبة التي أنزلها هارون الرشيد بالبرامكة، وبخاصة بجعفر بن يحيى.

فكبار المؤرخين العرب يكادون يتفقون على أن الرشيد إنما بطش بالبرامكة عامة، وبجعفر خاصة؛ لأنه كان قد عقد لجعفر على أخته العباسة حتى يستطيع أن يجمع بينهما في مجلسه، ويستأنس برأيهما دون أن تكون هناك حرمة في نظر جعفر إلى العباسة، ولكنه اشترط على جعفر والعباسة ألا يخالط أحدهما الآخر، ولا تعدو علاقتهما حد النظر في مجلسه، ولكن جعفرًا خالط العباسة أثناء غياب هارون في الحج، وأعقب منها ولدًا، وعلم هارون بذلك ففتك بجعفر، وألقى بأبيه يحيى وأخيه الفضل في السجن، وصادر أموال البرامكة ونكَّل بهم تنكيلًا.

هذا هو الموقف الرومانسي شبه الأسطوري الذي كان من الممكن أن يستهوي الشاعر، وأن يحصر مسرحيته في حدوده، على نحو ما فعل أحمد شوقي من قبلُ في مسرحية قمبيز، عندما فضَّل على التاريخ الحقيقي العميق أسطورةً أو شبه أسطورة رواها المؤرخ اليوناني القديم هيرودوت، عندما زعم أن قمبيز؛ ملك الفرس، إنما غزا مصر لأنه طلب من ملكها أمازيس أن يزوجه ابنته، فغشَّه فرعون وبدلًا من أن يزوجه ابنته نفريت زوَّجه نيتيتاس ابنة فرعون السابق أبرياس، الذي كان أمازيس قد قتله واستولى على عرشه. وقد جعل أحمد شوقي من نيتيتاس فتاة وطنية فدائية تبرَّعت بنفسها فداء للوطن، وقبلت أن

تُزَّف إلى قمبيز باسم ابنة فرعون، ولكن فانيس؛ القائد اليوناني المرتزق الذي ترك جيش مصر وانضم إلى جيش الفرس، لم يلبث أن أفشى السر، وكشف لقمبيز عن غش فرعون، فجرَّد قمبيز جيوشه وغزا مصر.

ولقد حدث بعد نشر شوقي لمسرحية قمبيز أن انبرى الأستاذ عباس محمود العقاد لنقد هذه المسرحية نقدًا عنيفًا، نشره في كتاب «قمبيز في الميزان». وقد بنى الأستاذ العقاد نقده على جهل شوقي بالتاريخ، وعدم حرصه على الإحاطة بحقائقه الكبرى، ونعى عليه أن بنى مسرحيته على أسطورة تزعم أن قمبيز إنما غزا مصر بسبب غش فرعون له في تزويجه بفتاة غير ابنته، وذلك بينما كان لغزو قمبيز مصر أسباب أخرى سياسية وحربية واقتصادية، تتصل اتصالًا وثيقًا بذلك الصراع العنيف الذي كان ناشبًا عندئذٍ بين الفرس واليونان، وحرص كل منهما على السيطرة على أكبر جزء من العالم، كما عاب على شوقي أنه قد أغفل تصوير الهزائم التي مُني بها قمبيز وجيشه في غرب الدلتا؛ مما أصاب أو ساهم في إصابة قمبيز بالجنون. وأخيرًا، عاب عليه أيضًا أنه لم يستخدم في مسرحيته أسماء خالدة عاشت في تلك الفترة، مثل المشرع اليوناني «صولون»، و«قارون»؛ ملك ليديا، الذي لا يزال يُضرب به المثل حتى اليوم بالثراء.

وبالرغم من أن نقد الأستاذ العقاد لمسرحية قمبيز باسم التاريخ لم يَخلُ من تعسُّف واضح؛ لأن المؤلف المسرحي ليس ملزمًا بأن يستقصي كافة وقائع التاريخ وحقائقه، بل له أن يختار منها ما يواتي هدفه الدرامي فحسب، إلا أنه يخيَّل إلينا أن الأستاذ عزيز أباظة — صديق العقاد — قد أمعن النظر في هذا النقد، وأخذ به عندما ألف مسرحية العباسة، فلم يقنع في تصوير مأساة البرامكة بقصة زواج جعفر من العباسة ومخالطتها، رغم حظر الرشيد لتلك المخالطة، بل درس الأسباب العميقة لتلك المأساة، وأثبت في آخر مسرحيته قائمة بالمراجع العربية والأجنبية التي تحدَّثت عن تلك المأساة. وهي تقرب من الثلاثين مرجعًا، ومن بينها طبعًا رواية العباسة، وهي إحدى قصص جرجي زيدان التاريخية المعروفة.

والذي لا شك فيه أن دراسة عزيز أباظة لمأساة البرامكة وأسبابها السياسية والنفسية البعيدة، كما يمكن استخلاصها من روايات المؤرخين والأدباء القدماء، قد أمدَّته بعناصر درامية غنية معقدة لم يستطع شوقي أن يُوفِّر مثلها لمسرحية قمبيز.

فمأساة البرامكة تمتد جذورها إلى الصراع العنيف الذي نشب حول الحكم منذ مقتل عثمان ثم علي، واغتصاب الأمويين للحكم، إلى أن استطاع العباسيون استرداده

منهم بفضل مؤازرة الفرس، الذين كانوا يتشيَّعون لعلي، حتى إذا استتب المُلك للمنصور العباسي بادر إلى الغدر بأبي مسلم الخراساني؛ زعيم الفرس وقائدهم، حتى يأمن شرَّه وشرَّهم. وإذا بالبرامكة يجددون السيطرة على الخلافة، ويستندون على خراسان، حتى أصبح هارون الرشيد يحس أنه ليس له من الخلافة إلا اسمها، وأما حقيقتها فبين أيدي البرامكة، وبخاصة جعفر بن يحيى الذي استفحل سلطانه؛ بفضل ما أدَّى للخلافة والخليفة من خدمات جليلة، ثم بفضل كرم البرامكة عامة، وبراعتهم في التقرُّب من الرعية، وازدادت الأمور تعقيدًا عندما أخذ يتنازع على ولاية العهد أبناء الرشيد الأمين والمأمون، وأحدهما — وهو الأمين — ابنٌ لعربية هاشمية هي زبيدة بنت عم الرشيد الأثيرة إلى نفسه، والآخر — المأمون — ابنٌ لفارسية، ولكنه أرجح عقلًا، وأقوى شخصية، وأوسع دهاءً، والفرس يؤيدونه، والبرامكة — وبخاصة جعفر بن يحيى؛ وزير الرشيد — يناصرونه؛ مما أوغر صدر زبيدة وحاشية الخليفة من الهاشميين ضدَّ جعفر خاصة، والبرامكة عامة، ثم جاءت قصة جعفر والعباسة فكانت بمثابة القشة التي قصمت ظهر البعير.

والواقع أن روايات العرب القدماء تفيد أن زبيدة قد لعبت الدور الأساسي في مأساة البرامكة، وأنها هي التي حاكت خيوطها، وما زالت تستثير الرشيد ضدهم وتوغر من صدره؛ حتى استطاعت في النهاية أن تتغلب على تردده وضعفه؛ فالرشيد كان يحب البرامكة حبًّا أكيدًا، ويثق بهم، حتى لكان يسمي كبيرهم يحيى بن خالد «بأبي»، كما كان يسمي ابنه جعفرًا «بأخي». وقد نشأ بالفعل منذ طفولته مع جعفر وآخاه وأحبه، كما أنه كان يخشى الفرس وغيره من أتباع البرامكة ومناصريهم أكبر الخشية، ولولا دهاء زبيدة ومكرها وحزمها العنيد لما فتك الرشيد بالبرامكة، حتى لتوحي إلينا زبيدة التاريخية بشخصية ليدي ماكبث في مسرحية «ماكبث» الشهيرة لشكسبير.

هذا، ولقد حاول عزيز أباظة أن يستفيد ما استطاع من كل هذه الحقائق التاريخية في البناء الدرامي لمسرحية «العباسة»، ولكننا نخشى أن يكون قد بالغ في حشد الكثير من التفصيلات دون أن يستطيع تعميق الخطوط الدرامية، التي تصور الشخصيات الأساسية في مسرحيته، مثل هارون وزبيدة والعباسة، فنحن لا نلمح من خلال المسرحية ما أصاب شخصية هارون التاريخية من ضعف وتردد خلال مأساة البرامكة، كما لا نلمح المعالم النفسية للعباسة التي يصورها الرواة فتاة وسيدة رحبة الأفق، حصيفة الرأي، شجاعة في الحق، كما لا نلمح في النهاية ما عرفت به زبيدة من مكر ودهاء وخبث وعناد، بل وجبروت تكاد تُشبهُ معه ليدي ماكبث كما قلنا.

ومع ذلك، فإننا نحمد لعزيز أباظة أنه قد اقتصد في الأحداث الأساسية لتلك المأساة على نحوٍ يميز مسرحيته عن قصة جرجي زيدان.

فجرجي زيدان في قصته لم يقتصر على عرض فتْك الرشيد بجعفر، بل عرض أيضًا قتله لأخته العباسة، ثم قتله لولدين سمَّاهما الحسن والحسين، وزعم أن العباسة كانت قد أنجبتهما من جعفر خلال سبع سنوات، بل وزعم أنها كانت قد أنجبت طفلًا ثالثًا مات بعد سنتين من ميلاده، وبذلك جعل من قصته مجزرة دامية أقرب إلى الميلودراما منها إلى القصة، كما أننا لا ندري كيف يمكن أن يتفق مع المعقول أو مع الممكن إنجاب العباسة لثلاثة أولاد، وفي فترة سبع سنوات دون أن يعلم الرشيد عن كل ذلك شيئًا، مع ما نعلمه من أن الرشيد كان حريصًا دائمًا على أن يرى أخته وجعفرًا، وأن يستشيرهما في كافَّة أمور الملك وقضاياه.

وبالرغم من أن عزيز أباظة قد اقتصد في الأحداث الكبرى، وفي عناصر المأساة إذا قورنت مسرحيته بقصة جُرجي زيدان، إلا أنه قد استطاع — بفضل دراسته الجدية لتاريخ هذه المأساة — أن يوفي لمسرحيته من الأحداث والمواقف ما استطاع به أن يبني مسرحيته بناءً سليمًا متطورًا خيرًا بكثير من بنائه لمسرحيته الأولى «قيس ولبنى»، كما استطاع أن يكتب بفضل وفرة تلك الأحداث وتتابعها حوارًا دراميًّا؛ أي حركيًّا، يَفضُل بكثير من الناحية الفنية الحوار الغنائي الذي لاحظنا أنه يقوم أحيانًا على عدة قصائد غنائية متلاحقة في مسرحيته الأولى «قيس ولبنى»، وإن كنا لا نستطيع أن نزعم أن العباسة قد خلت خلوًّا تامًّا من النزعة الغنائية، التي تعوق أحيانًا الخط الدرامي للحوار، بل إننا لنعثر في أحد مشاهد الغرام بين جعفر والعباسة، في المشهد الرابع من الفصل الأول ص٦٤، على شطر بيت سبق أن أجراه الشاعر هو نفسه على لسان قيس في مسرحيته الأولى، وهو:

يا منية النفس ما نفسي بناجية وقد سعرت بها وجدًا وبلبالا

وهو في مسرحية قيس ولبنى كما سبق أن ذكرنا:

يا منية النفس ما نفسي بناجية وقد عصفت بها نأيًا وهجرانا

وليس هذا هو المشهد الغنائي الوحيد الخالي من الحركة الدرامية في المسرحية، بل له فيها أمثال أخرى، ولكننا نلاحظ — بوجه عام — أن المؤلف قد تقدَّم في هذه المسرحية من الناحية الدرامية تقدُّمًا واضحًا عنه في مسرحيته الأولى «قيس ولبنى».

وأما من ناحية الصياغة اللغوية، فإننا نلاحظ على العباسة نفس ما لاحظناه على قيس ولبنى، فالمؤلف يلجأ في «العباسة» أيضًا إلى التضمين في مواضع كثيرة، مثل تضمينه ص٣٦ لمقطوعة غنائية من شعر الحسين بن الضحاك، ومطلعها:

أيَا من طرفه سحر  ومن ريقته خمرُ

ومقطوعة أخرى للصمة بن طفيل بن عبد الله، من شعراء الدولة الأموية ص٣٧، ومطلعها:

قفا ودعا نجدا ومن حل بالحمى  وقل لنجد عندنا أن يودعا

ومقطوعة ثالثة ص٣٨ لعلية بنت المهدي، ومطلعها:

منفصل عني وما  قلبي عنه منفصل

ورابعة من شعر أشجع السلمي ص٩٠، ومطلعها:

يريد الملوك مدى جعفر  ولا يصنعون كما يصنع

وخامسة ص١٢١ لمنصور النمري، ومطلعها:

لقد أوقدت بالشام نيران فتنة  فهذا أوان الشام يخمد نارها

وإن كنا نلاحظ أن هذه التضمينات منها ما هو مقطوعات غنائية يتغنى بها القيان، ومنها ما يعتبر شواهد تاريخية على ما كان قد وصل إليه جعفر بن يحيى البرمكي من سطوة وسلطان، وبذلك تدخل في صلب المسرحية وكأنها جزء من أحداثها وعواملها المحركة.

وأما عما لاحظناه عند دراسة المسرحية الأولى لعزيز أباظة من ولوعه بالألفاظ الغريبة التي قد تستساغ في شعر القصائد، ولكنها لا يمكن أن تستساغ في حوار مسرحي يوجه إلى الجمهور، دون شرح أو تعليق، فإننا نلاحظ نفس الملاحظة على «العباسة»، بل لعل

الشاعر قد ازداد فيها ولوعًا بالغريب عنه في المسرحية الأولى، مثل لفظة «القطر» في قوله ص٢٢:

أترى بين جبال النار والقطر ولدت؟

وقد فسَّر «القطر» بأنه النحاس المُذاب من الغليان.
ولفظة «نضاخة» ص٣٥ في قوله:

وعالجي نضاخة الماء يثب وينهمر

وقد فسر «نضاخة» بنافورة، وما ضره لو وضع نافورة مكان نضاخة في البيت، وبها يسهل المعنى ويستقيم دون إخلال بالوزن، ولا حاجة إلى الهامش، ثم لفظة «أثداء الشجر» بمعنى ثماره في قوله ص٣٥:

وأثلجي الحلواء والتمر وأثداء الشجر

ولفظة أثمار كانت أفضل من أثداء النابية المتكلفة في هذا الموضع.
ثم استعماله لفظة «بكة» بدلًا من مكة في غير موجب في قوله ص٣١: فإذا ببكَّة بعد طول تعطُّش — تروى وتسقى فبكة هنا حذلقة لا ضرورة لها.
ولفظة «القناعيا» بمعنى الأقوياء التي اضطرته إليها القافية ص٤٣ في قوله:

فمر يصحب إلى مصر الأشداء القناعيا

ولفظة «قاصل» بمعنى «قاطع» ص٤٤ في قوله:

أبا الفضل دبَّرت الأمور وسستها بحزم كفى صارم العزم قاصل

مع أن فاصل كان يستقيم بها الوزن والقافية بدلًا من قاصل هذه.

وكل ذلك بينما نرى هذا الشاعر التقليدي المتزمت يستخدم أحيانًا بعض الألفاظ الرمزية الجديدة، التي يعيبها بشدة على جماعة أبوللو وأتباعها من المحدثين، مثل لفظة «عربدت» ص٦٧ في قوله:

وعربدت صبوات بين الضلوع تدب

ولكنه أيًّا ما يكون الأمر، فإننا نحس بوضوح أن المؤلف قد تقدم في هذه المسرحية تقدمًا واضحًا عنه في مسرحيته السابقة، من حيث الحركة الدرامية والبناء المسرحي، وإن كنا نلاحظ أنه لم يصل فيها بعدُ إلى ما كنا نبغي من تعميق الخطوط الدرامية التي تحدد أبعاد شخصياته، وتحسن تصويرها على ذلك النحو الفني العميق الذي نرجوه دائمًا عندما نقارن مسرحياتنا بالمسرحيات العالمية الخالدة. ومن المعلوم أن الغوص وراء حقائق النفوس البشرية وتصويرها تصويرًا يجلو غامضها، ويفضح أسرارها، هو الهدف الإنساني الباقي الذي يمكن أن نخلص به من مثل هذه المسرحيات، التي لا تُعتبر مسرحيات هادفة بالمعنى الحديث لهذه اللفظة.

وإذا كان للجمهور مأخذ أساسي على هذه المسرحية وأمثالها، فهو أن المؤلف لم يستطع أن يوجهه نحو العطف أو السخط على هذه الشخصية أو تلك في مسرحيته، ولا أن يشغله بقضية من القضايا أو مشكلة تعتبر محورًا لهذه المسرحية؛ ولذلك نخشى أن لا ينفعل بها الجمهور الذي لا يتبين من المسرحية من يستحق العطف ومن يستحق السخط. وليس هناك ما هو أبلغ من ذلك دليلًا على أن المؤلف لم ينجح في تصوير الشخصيات على النحو الذي يحدِّد أبعادها، وبذلك يستطيع الجمهور أن يتخذ منها موقفًا، إذا كان المؤلف لا يريد أن يتخذ هو نفسه أي موقف منها، وذلك مع أنه قد كان هناك مجال واسع لتصوير صراع عنيف بين طرفي المأساة الحقيقيين، وهما جعفر وزبيدة. وعلى ضوء هذا الصراع كان من الممكن أن تتضح صورة بقية الشخصيات وأبعادها، وبالتالي يتحدد موقفنا منها.

وكل ذلك مع العلم بأن اسم المسرحية ذاته يوحي بأن المؤلف قد قصد إلى كتابة مسرحية تقوم على تصوير الشخصيات، وخصوصًا شخصية العباسة.

# الناصر

وفي سنة ١٩٤٩، أصدر الأستاذ عزيز أباظة مسرحيته الثالثة «الناصر» مصدرة بخطب إعجاب وتقدير من الأستاذ أحمد لطفي السيد، ومقدمة للأستاذ أحمد حسن الزيات.

و«الناصر» الذي يقصده الأستاذ عزيز أباظة في مسرحيته هو عبد الرحمن الثالث؛ ثامن الخلفاء الأمويين في الأندلس.

ولما كان عبد الرحمن الناصر — الذي دامت خلافته حوالي الخمسين عامًا (٩١٢–٩٦١) ميلادية — قد ازدهر في عهده وفي عهد ابنه الحكم الثاني مُلكُ العرب في الأندلس، واتسعت رقعته، وتوطدت أركانه، ونما فيه العلم والعمران، ودانَ له ملوك أوروبا في القسطنطينية وروما وألمانيا وغيرها، حتى لم يعد من الممكن لمؤلف مسرحي أن يعرض مأساة أي جانب مظلم في حياة ذلك الخليفة النابه، دون أن يُتَّهم بالتحيز وغمط الأمجاد، فقد رأينا الأستاذ عزيز أباظة ينفق الفصل الأول من مسرحيته ذات الأربعة فصول، وهو أطولها، في عرض بعض جوانب العظمة في تاريخ «الناصر»، وبخاصة في عرض وفود الملوك على «الناصر»، وتقديم فروض الطاعة له، وسؤاله العون على مشاكلهم، أو بسط الحماية عليهم، أو مدِّهم بما يحتاجون من علماء وأطباء. قد كنا نستطيع أن نقبل هذا الفصل الطويل لو أن المؤلف ربطه بالمأساة التي تدور حولها المسرحية، بل كنا نستطيع أن نقبله تجاوزًا لو أن المؤلف استطاع أن يستخدمه في تعميق إحساسنا بالمأساة، عندما نقارن بين ما وصل إليه من مجد وعظمة في الملك، وما شاع في قصره وفي حياة أسرته من فساد، وهو محور المأساة، ولكننا نلاحظ — لسوء الحظ — أن المؤلف لم يستطع أن يثير في نفوسنا أي إعجاب بالناصر، أو بابنه الحكم، بل ولا أن يثير في نفوسنا أي عطف على أحدهما أو على كليهما، بل لعله قد أثار في نفوسنا السخط والاحتقار؛ فشخصية الناصر في المسرحية شخصية باهتة، ممحوة المعالم، مضطربة الأبعاد، وشخصية ولديه

المتناحرين على ولاية العهد؛ وهما: الحكم وعبد الله، لا يفضلان أباهما في اجتذاب إعجابنا، أو عطفنا، أو حتى مجرد انتباهنا.

وأقوى الشخصيات التي عرضها وأكثرها جذبًا لنظرنا هما شخصيتا الجاريتين: «منى» و«شفق»، وهما جاريتان نصرانيتان من ولاية «نافار»، أهديت إحداهما — وهي «منى» — إلى الناصر من وفد «نافار» كجاسوسة لبني جلدتها الموتورين. وكان الناصر قد تبنَّى الأخرى منذ الصغر — وهي «شفق» — بعد أن قتل أباها في إحدى الحروب.

ثم إننا لو طرحنا جانبًا الفصل الأول من المسرحية بما فيه من وفود ورُسُل، ولم نستَبْقِ منه غير الخيط الأول من المأساة، وهو دسيسة وفد «نافار» التي تتمثل في إهدائه الناصر الجاريتين «منى» و«تغريد»، لننظر بعد ذلك في المأساة ذاتها، لوجدنا فيها ازدواجًا يشتت انتباه القارئ أو المُشاهد، ويبدد إحساسه، ويُضعف من تشوفه إلى سد الأحداث وتطورها؛ فهناك أولًا مأساة الصراع بين الحكم وعبد الله ابني الناصر حول ولاية العهد؛ وهو صراع لم يجْلُ المؤلف نتيجته في وضوح، وإن كنا نحس أو نستنتج — ونحن لا نزال في وسط المسرحية — أن عبد الله قد لقي حتفه دون أن نتبين على وجه التحديد على يدِ مَن قد لقِيَ حتفه. اللهم إلَّا أن يكون ذلك عن طريق الاستنتاج، عندما نعلم أن «الناصر» قد اكتشف تآمر «عبد الله» مع الفاطميين المنافسين «للناصر» على اغتصاب الملك، وغضب الناصر الشديد على رسل أولئك المتآمرين. ومنذ تلك اللحظة تختفي مأساة عبد الله، وتظهر مأساة جديدة تنسج خيوطها «منى»، عندما ترسل إلى ذويها من أهل «نافار» كي يظهروا الخضوع والاستسلام للناصر، وإبرام العهود والمواثيق على الولاء له، وذلك عندما نحسُّ بأن الأمور قد أخذت تسوء بين الفاطميين وأمويي الأندلس، وذلك حتى لا يحتاط الناصر للأمر ويشتبك بجيوشه كلها مع الفاطميين، وعندئذ يستطيع أهل «نافار» أن ينتهزوا الفرصة ويغدروا به، وهو راقد في اطمئنانه إليهم.

وبالرغم من هذا التفكك الواضح في المسرحية بين أجزائها الثلاثة، ونعني بها الجزء الأول الخاص باستعراض عظمة الناصر، والجزء الثاني الخاص بمأساة عبد الله، ثم الجزء الثالث الخاص بالمأساة التي دبَّرتها الجارية «منى»، فإن المؤلف قد قدَّم لنا في شخصية «شفق» عملًا دراميًّا ناجحًا.

ففي الفصول الأولى من المسرحية نرى «الحكم» يتودد إلى «شفق»، بل ويعلنها بحبه، ولكن «شفق» ترده عن هذا الحب وتُذكِّره بأنها ترى فيه أخًا لها، وقد نشأت معه منذ الصغر، ثم تدخل «منى» القصر وما تزال بـ «شفق» تثير حقدها ضد الخليفة

وأسرته والمسلمين كافة، الذين استذلوا وطنها «نافار» وقتلوا أباها، حتى تنجح في أن تدخلها في المؤامرة التي تدبرها، وتدفعها إلى أن تستغل هيام الحَكَم بها؛ لكي تختلس منه وهي بين أحضانه أسراره العسكرية كقائد عام لجيوش «الناصر»، التي ستلتقي بجيوش الفاطميين، وبالفعل تنجح في أن تعرف منه أنه سيقود معه الجيوش كلها، وتنقل هذه الأسرار إلى «منى» التي كانت سترسل بها إلى ذويها من أهل «نافار»، لولا أن الأمور تعقَّدت، فـ «شفق» التي كانت تتصنَّع في أول الأمر دَوْرًا لكي تكيد «للحكم» وأبيه وللمسلمين كافَّة؛ لم تلبث أن أُخذتْ فيما يبدو بحرارة الحب الذي أظهره نحوها «الحكم»، وبخاصة بعد أن طلب إليها أن تكون زوجة له، وأيقظ الحب ضميرها، فنشب في نفسها صراع درامي عنيف بين حبِّها للحَكَم وحبها لوطنها الأصلي «نافار» وأهل ذلك الوطن.

وأظهرنا المؤلف على بعض مظاهر هذا الصراع الذي وقع عليه المؤلف ككنز درامي غني، ولكنه — لسوء الحظ — لم يستخرج كل ما في هذا الكنز، بل قطع عليه السبيل سريعًا عندما رأينا إحدى جواري القصر — وهي «الزهراء» — تفاجئنا بالمثول بين يدي الناصر؛ لكي تحذره من مؤامرة تُدبر، دون أن نعلم من أين للزهراء بأنباء هذه المؤامرة، بل ودون أن تفصح «الزهراء» عن تلك الأنباء، إذ يكتفي المؤلف بتلميحات بعيدة، يتوجه الناصر بعدها بغضبه نحو «الحكم»، الذي يحاول الدفاع عن نفسه في ضعف واستخذاء، حتى تدخل «شفق»، فنعلم منها أن ضميرها قد انتصر، وأنها قد أتت لتعلن عن ندمها وتوبتها.

وفي تلك الأثناء، تفاجئها الجارية العنيدة «منى»، ويكون بينهما حوار عنيف ينتهي بأن تطعن «منى» «شفق» بخنجر، ويدخل «الحكم» من جديد فتلقي «شفق» بنفسها بين أحضانه بعد حوار غرامي مؤثر، وفي النهاية تموت على صدره، ويدخل «الناصر» ليستحث «الحكم» على السير لملاقاة العدو، ولكن «الحكم» يتردد ليواري جثَّة «شفق»، فيعلن أبوه أنه مستعدٌّ لقيادة الجيوش بنفسه، ولكن «الحكم» لا يقبل طبعًا هذا الحل، فينهض خارجًا، ويُسدل الستار.

ومن الغريب أن نلاحظ — بوجه عام — أن الأستاذ عزيز أباظة يطيل الحديث والحوار في فصوله ومشاهده المتعددة حول الأمور التافهة التي لا تدخل في صميم البناء الدرامي لمسرحياته، ثم يكتفي في المواقف الحاسمة بإشارات وتلميحات بعيدة؛ حتى يضطرنا في هذه المواقف الحاسمة إلى أن نستنتج بدلًا من أن نقرأ أو نشاهد؛ مما يبلبل الفكر، ويهشم السياق، ولا يعمق الإحساس، بل يكمل الصورة. ولعل هذا العيب أوضح

ما يكون في هذه المسرحية؛ حيث يطول وينبسط الحوار بين الخدم والجواري، بل وتتعدد المشاهد داخل الفصل الواحد في غير مبرر غير خروج خادم أو دخول آخر؛ لنسمع منه عددًا من التوافه الأخرى، مما يضعف التركيز الدرامي في المسرحية، ويصرف ضوء الانتباه عن الشخصيات الرئيسية وأحداث المأساة الأساسية، وذلك مع أن التأليف المسرحي السليم يتطلب تركيز الأضواء على المواقف الحاسمة والشخصيات الهامة في المسرحية، بل إن هذه القاعدة لا يؤاخذ بها المؤلف فحسب، بل ويؤاخذ بها أيضًا المخرج المسرحي، الذي يتطلب نجاحه أن يركز انتباه الجمهور على المواقف والشخصيات الأساسية في المسرحية، حتى لا تأتي كلها مسطحة متساوية، فلا تتركز أحاسيس المشاهدين وتفكيرهم في المشاهد الحاسمة من المسرحيات، ويغيب عنهم هدف المؤلف ومواضع اهتمامه.

هذا، والأستاذ أحمد حسن الزيات في المقدمة التي كتبها لهذه المسرحية يتحدَّث عن بعض جوانب العظمة في حكم «الناصر»، ثم يشير إلى بعض النواحي المظلمة في حياة هذا الخليفة الكبير، ويقول بعد ذلك إن المؤلف كان يستطيع أن يعرض في مسرحيته جانب العظمة أو جانب الضعف، ولكن الأستاذ عزيز أباظة لم يشأ أن يختار بين الجانبين، وآثر أن يجمعهما معًا في مسرحيته، فعرض جانب العظمة في الفصل الأول، ثم عرض جوانب الضعف في الفصول الأخرى، وكأن الأستاذ أحمد حسن الزيات يريد من المؤلف المسرحي أن يصبح مؤرِّخًا يظهر جوانب العظمة وجوانب الضعف. وهذا أمر يتنافى مع طبيعة العمل المسرحي، الذي يقوم على عرض قطاع من الحياة لا الحياة كلها، وإلَّا جاء عملًا مفككًا غير مترابط الأجزاء.

ومسرحية «الناصر» — بعد ذلك — تصوِّر حياة ملوك المسلمين حتى كبارهم «كالناصر والحكم» في أقبح صورة؛ فهم قوم شهوانيون، أقرب إلى الحيوانات منهم إلى البشر المهذبين، صغار العقول، طاغيةٌ شهواتُهم، عبيدُ الملذَّات، وفي أخطر المواقف نرى أمراءهم لا يحسون بهذه الخطورة التي لا تصرفهم عن العبث ومغازلة الجواري، بل ومحاولة إغراء جاريات أبيهم وانتزاعهن من بين أحضانه، حتى لكأن قصورهم قد استحالت إلى مواخير.

وعلى العكس من ذلك، نرى أعداءهم الموتورين، حتى الجواري منهم، شخصيات إيجابية فعَّالة، مسيطرة على نفسها، قوية الإرادة، واسعة الحيلة، عميقة الدهاء، على نحو ما نشاهد في شخصية «منى» بنوع خاص؛ تلك الشخصية التي صوَّرها المؤلف جبَّارة، وفية لوطنها ولذويها، مسيطرة على الأحداث ومُسيِّرة لها، حتى لنحسَّ بأن شخصيتها أقوى من شخصية الأمراء، بل ومن شخصية الخليفة نفسه.

وإذا كنا نلاحظ أن الحوار الدرامي قد استقام في هذه المسرحية، كما استقام في مسرحية العباسة، على نحو يبزُّ الحوار في المسرحية الأولى «قيس ولبنى»، التي طغت عليها الروح الغنائية التي تصلح لفن الأوبرا، ولا تصلح لفن المسرحية. وإذا كنا نلاحظ أيضًا أن الأستاذ عزيز أباظة قد تقدَّم في هذه المسرحية خطوة أخرى فلم يلجأ إلى التضمين، ولا أدرج في حواره قصائد من تأليفه، فإننا ما زلنا نلاحظ أنه قد استمر في هذه المسرحية أيضًا على المعاظلة والولوع بالبذخ اللغوي الذي لا يحتمله الفن المسرحي، باعتباره موجهًا إلى الجماهير التي يجب أن تتابع الحوار في يسر وسهولة، ولا تمنعها صعوبته اللغوية عن متابعة الأحداث والانفعال بها، فضلًا عما في المعاظلة من تكلُّف واضح يزيد المسرحية بعدًا عن مشاكلة الواقع ما استطاع المؤلف إلى تلك المشاكلة سبيلًا، حتى ولو كان ذلك في مسرحية تاريخية، وذلك بدليل ما أكَّده الكلاسيكيون أنفسهم عندما حاولوا تبرير اختيار موضوعاتهم من التاريخ بقولهم: «إن الصفة التاريخية لهذه الموضوعات تُدنيها من التصديق، ومن مشاكلة واقع الحياة، باعتبار أنها تروي أحداثًا قد وقعت فعلًا في فترة من فترات التاريخ؛ فالتاريخ يحملنا على أن نعتقد بمعقولية ما يبدو غير معقول، ومن ثمَّ فكلُّ ما يبعدنا عن المعقولية؛ أي عن مشاكلة الحياة أو إمكان مشاكلتها يعتبر إفسادًا لطبيعة العمل المسرحي.»

# شجرة الدر

وفي سنة ١٩٥١، أصدر الأستاذ عزيز أباظة مسرحيته الشعرية الرابعة «شجرة الدر»، وأهداها إلى الشاعر أحمد شوقي، أو على الأصح إلى روحه قائلًا: «إلى شوقي الخالد، أُزجي أثرًا من هديه، ونفحة من وحيه، هديةَ تقديرٍ وإكبار ووفاء.» ومن الواضح أن الأستاذ عزيز أباظة كان يستطيع أن يكتب نفس الإهداء على مسرحياته السابقة، فكلها أثر من «هدي شوقي، ونفحة من وحيه».

والأستاذ عزيز أباظة من الواضح أنه يترسَّم خطى شوقي في إنتاج المسرحيات الشعرية، ويحاكيه في أغلب النواحي، فهو يكتب الشعر المسرحي بالأسلوب التقليدي الذي يحرص على الجزالة قبل كل شيء، بل ويبالغ في هذه الجزالة ليصل بها إلى ما سمَّيناه البذخ اللغوي الذي لا ضرورة له، والذي قلَّما يوافق فنًّا أدبيًّا يتجه إلى الجماهير، ويتطلب من السهولة واليسر ما يُمكِّن تلك الجماهير من سرعة الفهم والمتابعة. وإذا كان المؤلِّف قد أحسَّ بحاجة إلى كتابة الهوامش لتفسير بعض الألفاظ الغريبة حتى يُعين القارئ على سرعة الفهم، ومواصلة القراءة، ولا يضطره إلى قطع حبل القراءة للرجوع إلى المعاجم، فماذا تراه قد فعل ليُعين رواد المسرح المستمعين على تخطِّي مثل تلك العقبات؟

وعزيز أباظة قد التجأ إلى التاريخ في اختيار موضوعات لمسرحياته كما فعل شوقي تمامًا، وكما كان الكلاسيكيون الغربيون يفعلون من قبل. وإذا كان الكلاسيكيون الغربيون قد برروا عودتهم إلى أحداث التاريخ الواقعي أو الأسطوري بأن الطابع التاريخي يدني الأحداث، حتى الخارق منها، من التصديق والمعقولية ومشاكلة الواقع، وهي تلك المشاكلة التي يعتبرونها أساسًا عامًّا للأدب الكلاسيكي كله، وهو ذلك الأدب الذي ينفر من كل ما هو غير معقول وغير ممكن الحدوث في واقع الحياة؛ فإنني لا أظن أن شاعرينا قد التجآ إلى التاريخ لنفس السبب، ولا لأنه قد كان هناك تقليد عام يقضي بالعودة إلى الأدب القديم

لاستيحائه ومحاكاته، على نحو ما كانت عليه الحالة عند الكلاسيكيين الغربيين الذين قامت نهضتهم الأدبية على العودة إلى التراث اليوناني الروماني، والعدول عن الاستمرار في مجاراة التيارات الأدبية الضعيفة، بل العقيمة التي كانت قد سادت في قرونهم الوسطى؛ وذلك لأن شاعرينا لم يكن لديهما في تراثنا العربي القديم شعر تمثيلي يعودون إليه، ليحاكوه أو يستلهموه على نحو ما كان لدينا من شعر غنائي، اتخذناه مصدرًا لتجديد ديباجة شعرنا الحديث في أول مراحل نهضتنا الأدبية المعاصرة.

وأكبر الظن أن شاعرينا قد عادا إلى التاريخ؛ لأن أحداثه تعفي الشاعر من ذلك المجهود الضخم الذي لا بد أن يبذله خياله في بناء هيكل لمسرحية يتخيلها، أو يجمع أجزاءها من حياتنا المعاصرة، وذلك بدليل ما نلاحظه عند الشاعرين من أن كلًّا منهما لم يحاول أن يكتب مسرحية عصرية، إلا بعد أن كتب عدة مسرحيات تاريخية، ظن أنه قد اكتسب بفضلها من الخبرة بهذا الفن الشاق والمِران عليه ما يُمكِّنه من أن يعتمد على نفسه، لا على التاريخ في بناء هيكل المسرحية، فكتب أحمد شوقي في أخريات حياته مسرحية «الست هدى»، وكتب الأستاذ عزيز أباظة أخيرًا مسرحيته الجديدة «أوراق الخريف».

ومن البديهي أننا لا ننكر على الأديب حق العودة إلى التاريخ أو الأساطير لاختيار أحداث تقوم ببناء هيكل المسرحية؛ فالمبدأ في ذاته لا اعتراض عليه، ولكننا كنقاد من حقنا أن نتساءل عن كيفية استخدام الأديب لهذا الحق، وأن نناقشه في الأساس أو الهدف الذي قام عليه اختياره للموضوع التاريخي أو الأسطوري.

ونحن في مجال هذا البحث النقدي الهام لا بد لنا من إيضاح بعض المبادئ النقدية العامة البالغة الأهمية، وسوف يمكننا إيضاحها من النظر في مسرحية «شجرة الدر»، وتقييمها التقييم الموضوعي السليم.

وأول هذه المبادئ العامة هو: أن الأديب عندما يختار موضوعًا تاريخيًّا لا يجوز أن يقصد من ذلك إلى كتابة فصل في التاريخ، أو إلى محاولة بعث الماضي كما كان، وإن يكن هذا البعث هو أقصى ما يمكن أن تسمو إليه عبقرية المؤرخين، إذا جاء بعثًا شاملًا نابضًا للحياة في فترة من فترات التاريخ؛ فالتاريخ بطبيعته هو البحث عن الخاص وكشفه، وأما الأدب فهو البحث عن العام المشترك بين البشر، والذي يقوم كحقيقة إنسانية عامة يمكن أن توجد في كل عصر وكل بيئة، وإذا كان المؤرخ مطالبًا بأن يُصوِّر لنا من نيرون الروماني صورة خاصة بهذا الظالم الفظ، فإن الأديب مطالب بأن يصوِّر لنا من خلال حياة نيرون صورة عامة لكل ظالم فظ يمكن أن يوجد في أي عصر أو بيئة، إذا توفَّرت له الظروف التي تمكِّن من هذا الظلم.

وعلى أساس هذا الفارق الجوهري بين طبيعة التاريخ وطبيعة الأدب، يقرر النقاد مبدأً ثانيًا هو: أن الأديب لا يختار موضوعًا من التاريخ لذاته؛ بل لأنه يصلح لأن يتخذ وسيلة للكشف عن بعض الحقائق الإنسانية العامة، أو للتعبير عن بعض المشاكل التي تشغل العصر والبيئة اللتين يعيش فيهما الأديب، أو على الأقل تشغله هو شخصيًّا، وذلك باعتبار أن الأديب لا بد أن يكون أداة للتعبير عن عصره أو عن ذاته، ولا يمكن أن يصبح مجرد باحث عن الماضي القريب أو البعيد.

الموضوعات التاريخية إذن يجب أن تكون بين يدي الأديب وعاء يصب فيه بعض الحقائق الإنسانية العامة، أو بعض مشاكل عصره أو ذاته؛ أي أن تكون وسيلة للتعبير الشخصي النابع عن الأديب باعتباره إنسانًا في ذاته، أو فردًا في مجتمعه وبيئته، ومرآة لهما. ولعل في كل هذا ما يوضح تلك الكلمة المركزة التي قالها الروائي الفرنسي الكبير إسكندر دوماس الأب، عندما سئل عن هدفه من كتابة القصص التاريخية، وعن مدى تقيده بالوقائع التاريخية، فقال: «التاريخ! … من يعرفه؟ … إن هو إلا مسمار أشجب عليه لوحاتي.»

وتاريخ شجرة الدر التي كانت حلقة الاتصال بين حكم الأيوبيين وحكم المماليك البحرية في مصر قد استهوى الكُتَّاب منذ أوائل هذا القرن، فكتب عنه جرجي زيدان كتابًا في سلسلة رواياته التاريخية، ولم يقتصر حديثه في هذا الكتاب على شجرة الدر، بل امتدَّ حتى شمل انتقال الحكم من الأيوبيين إلى المماليك الذين كان قد اصطنعهم الملك الصالح نجم الدين الأيوبي، واستعان بهم في الوصول إلى عرش مصر. وتابع جرجي زيدان حكمهم حتى عصر الظاهر بيبرس، بما تخلل هذه الفترة من انتصارات رائعة على الصليبيين في المنصورة، وإجلائهم عن دمياط والسواحل المصرية، وإرغامهم على دفع فدية كبيرة عن لويس التاسع أو القديس لويس — ملك فرنسا — الذي كان قد أُخذ أسيرًا وسجن في منزل القاضي ابن لقمان بالمنصورة، ثم موقعة عين جالوت بفلسطين، التي هزم فيها المماليك المصريون المغولَ وملكَهم هولاكو؛ تلك الهزيمة الخالدة التي صدَّت المغول نهائيًّا عن مصر وبلاد الشرق العربي القريب منا.

ثم عاد الأستاذ محمد سعيد العريان إلى شجرة الدر أيضًا، فكتب عنها في سنة ١٩٤٧ كتابًا جديدًا قرَّرته وزارة المعارف للمطالعة الإضافية بالسنة الأولى الثانوية، فطبعته دار المعارف طبعة ثانية سنة ١٩٥٠.

وهذا الكتاب لا يغطي من أحداث التاريخ ما غطَّاه كتاب جرجي زيدان، إذ يقتصر على تاريخ شجرة الدر منذ دخلت قصر الأمير نجم الدين الأيوبي — حاكم حصن كيفا

بأعالي الفرات — إلى أن أصبحت زوجة لهذا الأمير، ثم ملكة، بعد أن تمَّ لزوجها الأمير — بفضل دهائها وحكمتها — الاستيلاءُ على عرش مصر، والتخلُّص من أخيه العادل سيف الدين، الذي كان أبوهما الكامل محمد قد آثره بالملك دون أخيه الأكبر الأمير نجم الدين، ثم وفاة الملك الصالح وزواج شجرة الدر من المملوك أيبك، الذي أصبح يعرف باسم المعز عز الدين أيبك، والذي اشترك في الحكم مع شجرة الدر حتى حدَّثته نفسه بأن ينفرد بالملك دونها، وأن يعزز ملكه بالزواج من أميرتين من سلالة الأيوبيين، فتآمرت عليه شجرة الدر وأمرت غلمانها بأن يقتلوه بالقباقيب وهو في الحمام.

ومسرحية شجرة الدر للأستاذ عزيز أباظة مبنية على نفس الأحداث التي روَاها الأستاذ العريان في كتابه، بل إن الأستاذ عزيز أباظة نفسه ليخبرنا في أحد هوامش مسرحيته ص٢٣٢، أن الخوالج التي صاغها شعرًا على لسان شجرة الدر عندما ثارت في نفسها الغيرة والكبرياء، على أثر ما علمته من أن أيبك يدبِّر الزواج من الأميرتين الأيوبيتين، قد جاءت في كتاب العريان، وهي قولها:

ما لي استذلتني الحوادث فانحنيت لها انحناءَ
إني لألمحه غدًا بالقصر راح به وجاءَ
عرساه سلسلتا البهاء به وشعشعتا الضياءَ
نشوان مزهوًّا يكاد بزهوه يطأ السماءَ
يأوي إلى حضنيهما فينال مني كيف شاءَ
ولقد يقول وليس مثل الهُجْر ما يرضي النساءَ
أمة عقيم كهلة كنتن لي منها الشفاءَ

وبالفعل نجد في صفحة ١٥٠ من كتاب الأستاذ العريان نفس التحليل لحالة شجرة الدر النفسية وسط تلك الأحداث؛ حيث نطالع قوله: «وكأنما خيِّل إليها غدها وقد خلَا المَلِكُ المعزُّ إلى بنت بدر الدين؛ صاحب الموصل، فطاب للملك المعز أن يستمع إلى حديثها في سخرية وشماتة، فتحدَّثت إليه بما تحدَّثت عن شجرة الدر في سخرية وشماتة كذلك ... وكأنما أبصرت بنت المنصور؛ صاحب حماة، جالسة على عرش بني أيوب تجيل عينيها فيما حولها من أسباب الترف والنعمة، وهي تقول: الحمد لله الذي ردَّ عليَّ مُلك أجدادي وأهلي من بني أيوب، وأدال لنا من تلك الجارية!

فيُؤَمِّن الملك المعز على قولها ويستطرد مجاملًا: وهل كانت شجرة الدر في بني أيوب إلا جارية؟! وامتد بها الوهم فكأنما أبصرت بنين وبنات من نسل المعز يمرحون في جنبات العرش ولا ولد لها، وكأنما جاهدت ما جاهدت طول حياتها لاستخلاص عرش بني أيوب لبنت بدر الدين، أو بنت صاحب حماة، وما تسلسل من بنيهما وبناتهما، وينتهي مجدها ليبدأ على أنقاضه مجد دولة بني أيبك الجاشنكير! وتخيَّلت نفسها في وحشة الليل قد أغلق من دونها الباب، ومضى أيبك يتنقل بين مقاصير نسائه يذوق من كل طعم ولا يشبع، وهي وحدها تتجرَّع غصص الآلام!»

ولكننا على أية حال لا نحسُّ بأن كتابي زيدان والعريان يعتبران قصتين بالمعنى الأدبي المفهوم للقصة، فهما لا يزالان فصولًا من التاريخ؛ لأنهما لا يتمخضان عن حقائق إنسانية عامة، أو يعالجان مشاكل إنسانية، نفسية كانت أم سياسية باقية، وكذلك الأمر في مسرحية الأستاذ عزيز أباظة، فهي الأخرى لا تعدو كتابة فصل من التاريخ شعرًا، بل لعل هذا الفصل الشعري أن يكون أقل وضوحًا وتعريفًا بالوقائع والشخصيات من الفصول النثرية المذكورة.

ولا أدل على بُعْد مسرحية شجرة الدر عن طبيعة التأليف المسرحي من أن نراها تبدأ بما يسميه المؤلف «مقدمة»، يجري الحوار فيها داخل حصن «كيفا»؛ حيث كان الأمير نجم الدين لا يزال حاكمًا. وكل ما نعلمه من هذه المقدمة خاصًّا بالأحداث اللاحقة في المسرحية هو: أن الأمير جاءه نبأ من مصر يخبره بأن أباه قد ولَّى أخاه الأصغر سيف الدين وليًّا لعهده، ثم نشهد بعد ذلك حوارًا طويلًا نرى فيه عرَّافًا ضريرًا يتنبَّأ لعدد من مماليك الأمير بأنهم سيجلسون على العرش، وهؤلاء المماليك هم: أيبك، وبيبرس، وقلاوون، وكذلك شجرة الدر، ثم تجري بعد ذلك أحداث المسرحية كلها في القاهرة والمنصورة، بعد مضي سبعة عشر عامًا على ما جرى في المقدمة، وذلك أن المؤلف نفسه ينبئنا بأن أحداث المقدمة قد جرت في حصن كيفا سنة ١٢٤٠م، بينما يجري باقي الرواية في القاهرة والمنصورة سنة ١٢٥٧م.

ومن الواضح أن هذا البناء يعتبر أبعد ما يكون عن البناء الدرامي، الذي يقوم أصلًا على نقل قطاع محدود من الحياة زمانًا ومكانًا إلى المسرح. وإذا كانت هذه القاعدة لم تحترم بدقة إلا في المسرح الكلاسيكي، فإننا لا نظن أن المسرح الرومانسي المتمرد أو غيره من المسارح في مذاهب الأدب المختلفة قد لجأ إلى مثل ما لجأ إليه الأستاذ عزيز أباظة، من قطع جريان الأحداث لمدة سبعة عشر عامًا، وانتقالها في غير تدرُّج منطقي

واضح وضرورة داخلية هذا الانتقال المكاني الشاسع، دون ربط للمكانين بالأحداث في المسرحية، وإيضاح لكيفية وضرورة هذا الانتقال، وإنما توحي هذه المقدمة بمجرد رغبة عند المؤلف في أن يحدثنا عن بعض وقائع التاريخ السابقة لهيكل المسرحية، على نحو ما فعل الأستاذ سعيد العريان، عندما كتب على أثر تقرير وزارة التربية كتابه للمطالعة الإضافية في المدارس «تمهيدًا» في الطبعة الثانية، أوضح فيه مراحل تاريخ مصر العربية حتى عصر شجرة الدر وأحداثه الخطيرة. وإن كنا نلاحظ أن تمهيد العريان قد كان أكثر نفعًا للتلاميذ من مقدمة الأستاذ عزيز أباظة لقرَّاء مسرحيته أو مُشاهِديها، بل إننا لنزعم أنه كان من الخير له ولنا أن يحذفها، وأن يجد وسيلة لإدخال ما هو ضروري ممَّا ورد فيها في تضاعيف فصول المسرحية ذاتها.

ومسرحية شجرة الدر تتضمن بعد ذلك من التفصيلات، ومن الشخصيات العديدة ما يصيبها بالتعقيد في غير مبرر يخدم تصوير شخصيات حية ذات قيمة باقية، أو الكشف عن حقائق نفسية أو إنسانية ذات غناء، حتى لكأنها لوحة تاريخية رصعت من فسيفساء لا حدَّ لتعدد ألوانها تعددًا تضطرب معه الرؤية، كما تحتاج إلى كل تلك الهوامش التاريخية التي لم ير المؤلف بدًّا من تدوينها؛ ليستقيم الفهم، وتسهل المتابعة.

# غروب الأندلس

على أنه إذا كان الأستاذ عزيز أباظة لم يتخذ من التاريخ في مسرحية شجرة الدر وسيلة لمعالجة حقيقة إنسانية عامة، أو مشكلة من مشاكل عصرنا، فإنه على العكس من ذلك قد اتخذ من مسرحية «غروب الأندلس» — التي نشرها ومثلتها الفرقة المصرية في سنة ١٩٥٢ — وسيلة لمعالجة مشكلة سياسية عامة تنطبق على حالة مصر قبل الثورة انطباقًا تامًّا؛ وهي مشكلة الفساد السياسي والأخلاقي الذي يثل العروش، وقد يطيح بالدول ذاتها. وقد استعار المؤلف نفسه من القرآن آية لخَّص بها هذه المشكلة، واختتم بها مسرحيته، وهي قوله تعالى: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا﴾.

وفي إهداء خطِّي مصوَّر في الصحيفة الأولى من المسرحية، يقدم المؤلف مسرحيته «إلى الأمة المصرية الكريمة» قائلًا: «لقد كان من مواتاة القدر أن أفرغ من كتابتها — إلَّا قدرًا ضئيلًا منها — ولمَّا يتأذَّن الله لفجرك الجديد أن تشرق أضواؤه. ولا لبعثك المجيد أن تنهل آلاؤه. ولقد كان أغلب ظني أنها لن يُهيَّأ لها أن تنتشر على الناس ممثلة أمامهم، أو متداولة بين أيديهم، ولكنني قدَّرت وقدَّر الله، وكان أمر الله قدرًا مقدورًا. وفي هذه المسرحية، أيتها الأمة الناهضة، لمحاتٌ عن الدول كيف تتداعى أواسيها، وعن الشعوب كيف تتوارى في حنايا الأبد مجاليها. ولعل العظة والاعتبار ألصق بالمشاعر من العظة بالنصيحة، فإن شارفت هذه العظة منك سماوة تشوفت إليها، فهو إذن نشيدة طالما تعلَّق أملي بأهدابها، ورغيبة وقفت العمر أعالج العسير من أبوابها ...»

وقد كتب الدكتور طه حسين لهذه المسرحية مقدمة، اعترف فيها أنه لا يَكلَف بالمسرحيات الشعرية التي كتبها في عصرنا الحاضر أحمد شوقي، ثم عزيز أباظة، قائلًا: «إني لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعرًا في هذه الأيام،

وشعرًا عربيًّا بنوع خاص. وقد شبَّ التمثيل عن طوق الشعر، وتمرد على أوزانه وقوافيه، وآثر حرية النثر وطلاقته وإسماحه على قيود الشعر وتحرجه وصرامته منذ زمن غير قصير، وأصبحت القصص الشعرية في اللغات الأوروبية نادرة أشد الندرة لا يكاد الناس يقبلون عليها، إن وجدت، فإن فعلوا لم يتصل إقبالهم عليها إلى ريثما ينصرفون عنها إلى الحرية الحرة، والطلاقة الطلقة في هذا التمثيل المنثور، الذي لا يكلفهم إلا أيسر الجهد، وأقل العناء. وقد صحب التمثيل في أثناء طفولته وحين بلغ شبابه الشعر؛ لأنه لم يكن يستطيع أن يتخفف من الغناء؛ ولأن النثر لم يكن قد استكمل قوته بعدُ، فلما تخفف التمثيل من الغناء، ومرن النثر واستطاع أن يتصرَّف في جميع فنون القول، انصرف إليه أصحاب التمثيل، وتركوا الشعر لفنونه الخاصة. فإذا كانت آيات التمثيل في العصر القديم وفي أوائل العصر الحديث شعرًا كلها، فإن القرن التاسع عشر قد شهد مزاحمة النثر للشعر على التمثيل، حتى استأثر به، وكاد يصرف الشعر عنه صرفًا.»

وهذا الرأي صحيح في جملته، ولكنه غير صحيح في الكثير من حيثياته، فإنه إذا كان الشعر التمثيلي قد صاحبه الغناء، بل والموسيقى أيضًا عنه أول ظهور هذا الفن الأدبي عند اليونان القدماء، فإن هذه الحقيقة التاريخية لا يجوز أن تعني ضرورة مصاحبة الغناء للشعر لتبرير استخدامه في مثل هذا الفن؛ وذلك بدليل أن الغناء والموسيقى قد انفصلا عن المسرح التمثيلي منذ أوائل عصر النهضة الأوروبية في القرن الخامس عشر الميلادي، عندما ظهر بمدينة فلورنسا بإيطاليا أولًا، ثم في المدن الإيطالية والفرنسية ثم الألمانية فن مسرحي خاص بالغناء والموسيقى، وهو فن الأوبرا والأوبريت. ومع ذلك ظلَّت المسرحيات التمثيلية تُكتب شعرًا في عصر من أزهى عصور هذا الفن؛ وهو العصر الكلاسيكي، الذي يكاد يغلب الشعر التمثيلي فيه على كافة أنواع الشعر الأخرى، وذلك دون أن ينتقص العدول عن الغناء من قيمة هذا الشعر التمثيلي؛ أي المسرحيات الشعرية التي لا تزال حية خالدة حتى اليوم، بل إنه ليمكن القول بأن الشعر كله قد نشأ أصلًا مصاحبًا للغناء والموسيقى، سواء منه الشعر الغنائي، أو الشعر الملحمي، أو الشعر التمثيلي، ولم يشذَّ عن ذلك الشعر العربي، بدليل ما هو ثابت في أكبر موسوعة للشعر العربي القديم، وهو كتاب «الأغاني» للأصفهاني؛ حيث نرى كل قصيدة تشفع بمقامها الموسيقي، ثم انفصل الشعر عن الموسيقى والغناء واستقل بذاته، دون أن يختفي أو يضعف تأثيره على النفوس.

والشعر — كما قلنا غير مرة — ليست موسيقاه ترفًا، ولا مجرد وسيلة للتطريب، بل هي أداة مرهفة للتعبير عن لطائف من المعنى أو الإحساس قد تعجز الألفاظ غير

المنغومة عن التعبير عنها. وإذن فلا ضير من استخدام الشعر كوسيلة للتعبير في أي فن من فنون الأدب، ولكن على شرط أن يستطيع الشاعر تطويعه للفن الذي يستخدمه فيه، بحيث ينجح في التعبير به عما يريد في يسر ووضوح، وبخاصة في الفن المسرحي الذي يتجه إلى الجماهير، ويتطلب سهولة في اللغة المستعملة؛ حتى لا يصطدم السامع بلفظ غريب، أو تركيب معقد يعوِّق الفهم السريع، والمتابعة المتصلة، واستيعاب الهدف الذي يرمي إليه الشاعر.

وبالرغم من عدم كلف الدكتور طه حسين بالشعر التمثيلي المعاصر، فإننا نراه يعلن طربه بشعر الأستاذ عزيز أباظة في هذه المسرحية، ويصفه بأنه «شعر جزل رصين لم نعد نسمع مثله منذ وقت بعيد». بل ويرى المسرحية كلها قصيدة رائعة، دون أن يناقش ملاءمة شعر عزيز أباظة عامة، واللغة التي يستخدمها خاصة لهذا الفن الجماهيري، أو على الأقل المُعَد للاستماع السريع لا للقراءة المتئدة بين أيدي المعاجم اللغوية.

وأما عن أصول هذا الفن التي لا يمكن بدونها أن يحقق هدفًا، سواء كُتب نثرًا أم شعرًا، فقد تخلص الدكتور طه حسين من التعرُّض لها عند حديثه عن هذه المسرحية بلباقة، فقال: «وليس لي بالطبع أن أنقد القصة من هذه الناحية — يعني كما قال من قبل؛ ناحية أحداثها ومشاهدها التمثيلية — فقد لا يكون من حقي أن أدخل فيما لا أحسن من صناعة التمثيل.» وهذا عذرٌ فيه كثير من المغالطة؛ فالدكتور طه حسين قد لا يستطيع نقد التمثيل، ولكنه بلا ريب يستطيع نقد الأدب التمثيلي، وهو الذي استهل حياته الجامعية بتدريس الأدب التمثيلي عند اليونان، وتأليف كتاب قيم فيه. ومع ذلك، اكتفى الدكتور طه حسين في حديثه عن أحداث المسرحية ومشاهدها بالإشارة إلى شدة انطباقها على مصر المعاصرة في فترة ما قبل الثورة، فيقول عمن شاهدوها تمثَّل أنه «يقطع بأنهم تصوروا أشخاصًا مصريين، وألقوا عليهم أسماء مصرية، ولونوا الأحداث في ضمائرها بألوان يعرفونها حق المعرفة لكأنهم رأوها رأي العين». دون أن يفصح الأستاذ الكبير عما إذا كان يرى في هذا حسنة تعطي المسرحية قيمة أدبية وإنسانية متميزة، أم يرى فيه سيئة تشير إلى عدم استيعاب المؤلف لروح العصر التاريخي الذي استقى منه أحداث مسرحيته، وبخاصة وأن الدكتور طه حسين يشير إلى شيء من ذلك بطرف خفي حينما يقول عن المسرحية: «إنها تصور أحداثًا وقعت منذ قرون، وأخص ما يوصف به العصر الذي وقعت فيه: أن طبيعة القرون الوسطى كانت أشد استئثارًا به من طبيعة العصر الحديث الذي لم تكن شمسه قد أشرقت بعد.»

والمسرحية — كما هو واضح من عنوانها — تصوِّر الأحداث والأشخاص عند أفول نجم العرب من مسلمي الأندلس واسترداد الإفرنج لها، وهو موضوع أفاضت في ذكره كتب الأدب والتاريخ القديمة، كما كتب عنه الأستاذ محمد عبد الله عنان كتابين؛ هما: «نهاية الأندلس» و«تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين»، كما كتب الأمير شكيب أرسلان «الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية». وقد أثبت المؤلف هذه المراجع الثلاثة بين ما أثبت من مراجع عربية وإفرانجية بعد خاتمة مسرحية.

وإذا كانت مسرحية «غروب الأندلس» قد فاقت زميلتها السابقة «شجرة الدر» في أن لها هدفًا إنسانيًّا وسياسيًّا عامًّا، ولم تقتصر كما اقتصرت مسرحية «شجرة الدر» على أن تكون فصلًا في التاريخ كتبه المؤلف شعرًا، وفي صورة حوارية؛ إذا كانت تمتاز عن سابقتها من هذه الناحية، فإنها من جهة أخرى قد وقعت في نفس الأخطاء الفنية التي وقعت فيها سابقتها، من حيث إنها لا تعرض قطاعًا محددًا متماسكًا من الحياة، بل تمتد على فترة مترامية في الزمان والمكان؛ مما يفقدها التركيز وقوة التأثير والعمق في تحليل النفوس، ورسم الشخصيات، والكشف عن الخفايا.

فالمسرحية تتكون من خمسة فصول، يعرض المؤلف في الفصل الأول منها الخلافات المريرة العمياء التي كانت تقوم بين أفراد البيت المالك في غرناطة في عصر السلطان علي أبو الحسن، والصراع على ولاية العهد بين ابنيه محمد أبي عبد الله؛ ابن زوجته العربية الحرة والوطنية المخلصة عائشة، وابنه الآخر يحيى؛ ابن زوجته ثريا الرومية الإفرنجية الأصل، والمدخولة القصد، بل ومنافسة أخيه محمد بن سعد «الزغل» لهذين الابنين على ولاية العهد. وفي هذا الفصل تصوير للفساد والانحلال يكاد ينطبق بأكمله على الفساد الذي استحكم في آخر عهد فاروق، مثل قوله على لسان عائشة:

| | |
|---|---|
| الملك يلهو والحوادث حوله | متظاهرات والخطوب صراع |
| والقصر تفهق بالخنا قاعاته | ويبيت يروى اسمها ويذاع |
| والحكم فوضى لبه وقوامه | ذمم تسام رخيصة فتباع |
| والشعب مكدود القوى متحفز | إن الضعيف يصول حين يراع |
| الجور مضروب السرادق حوله | والهون والحرمان والإخضاع |
| الظالمون غذاؤهم من رشحه | وغـــذاؤه الآلام والأوجـــاع |
| قل للملوك: اخشوا شعوبكم إذا | غضبوا وهم سغب البطون جياع |
| النار أوهى منة منهم إذا | اندلعت وأعقل منهم الدفاع |

كما يتضمن عددًا من الحقائق الواقعية العامة، مثل قوله على لسان البطل الوطني موسى بن أبي الغسان عن علاقة الملوك بأتباعهم:

إن أنت صاحبت الملوك فلا تكن     للحق والمثل الرفيعة صاحبا
فإذا نصحت بغير ما احتشدوا له     نسخوا مناقبك الوضاء مثالبا

ومن الممكن أن نكمل هذه الصورة الأخلاقية المحزنة للقصر ومَن يلوذ به من ساسة وأقطاب بقول عائشة — في الفصل الأخير — مُوجِّهة الخطاب في ازدراء لقادة الأندلس المنحلين:

أقادة أندلس هؤلاء     وهم من سقوها كئوس الردى؟!
أسيت لها مرتعًا للذئاب     وكانت مراتع أسد الشرى
فيا أمة دب فيها الفساد     وطمَّ بأقطابها واغتلى
فما سادها عاهل فارعوى     ولا ساسها حاكم فاستحى
وما أتقنت غير فن النفاق     غذته وروَّته حتَّى ربَى
فكان لساستهم عدة     لدرء الأذى وبلوغ المنى
إذا رفَّ نجم فخدامُه     وأحنقُ أعدائه إن هوَى
وأسبق قوم لإخضاعه     لئام العشي لئام الضحى
علوتم بإسفافكم في الهوا     ن فسحقًا لكم يا عبيد العصا

وفي الفصل الثاني، نرى الشعب يثور لأن السلطان يريد أن يولي ابنه يحيى بن الرومية العهد، بينما الشعب يرفضه ويطالب بمحمد أبي عبد الله ابن عائشة.

في تلك الأثناء تكون عائشة ومن حولها من وطنيين مخلصين في سبيل التآمر في قصر الوالي حامد بن سراج بوادي آش من أعمال غرناطة، وبينما هم يتآمرون إذا بالأمير علي العطار؛ قائد جيش غرناطة، يفد إليهم لينبئهم بخبر تمرد الشعب وثورته.

وفي الفصل الثالث، ينتقل بنا المؤلف إلى ديار الإفرنج في قصر فرديناند وزوجته الداهية إيزابيلا بمقاطعة قشتالة؛ حيث نعلم أن الإفرنج قد أسروا أبي عبد الله دون أن نتبين في المسرحية كيف تم هذا الأسر، وكيف تطورت الأمور على هذا النحو، وإن كنا نستطيع عن طريق التخمين أن نظن أن الإفرنج قد أغاروا على غرناطة؛ لمؤازرة السلطان في تولية ابنه يحيى بن ثريا الرومية. وإلى هذا القصر يأتي وفد من العرب ليعرض على

أمير الإفرنج ما يريد من فدية لأبي عبد الله، ولكن هذا الأخير يرفض أن يفتدَى وأن يعود معهم؛ وذلك لأن الإفرنج قد خدعوه واشتروه مقابل وعد كاذب بتولِّيه العرش ونُصرته، لا ضد أخيه يحيى فحسب، بل وأيضًا ضد عمه الزَّغل المنافس على العرش أيضًا.

وإلى هذا الحد كانت المسرحية مستقيمة بوجه عام في تسلسل أحداثها، ولكنها لا تلبث بعد ذلك أن تَغمُض وتضطرب ويدخلها حشْوٌ كثير.

فأبو عبد الله قد رفض أن يفتدى وأن يعود إلى غرناطة، ومع ذلك يأتي الفصل الرابع فيصور لنا أمه عائشة وكأنها لم تعلم بما حدث في الفصل السابق، فأخذت تجوب الآفاق بحثًا عن عون تستطيع به تخليص ابنها من الأسر. ونحن نعلم من هذا الفصل أن العرب في جميع البقاع متنافرون متشاحنون على الحكم والمغانم، بحيث لا يُنتظر منهم عون لإخوانهم المسلمين في الأندلس. ولو أن عائشة قصدت إلى المغرب أو إلى المشرق لوجدت نفس التخاذل والضعف الذي وجدته في مصر؛ حيث اختار المؤلف لسبب غير حتمي أن تجري فيها أحداث هذا الفصل الرابع، حيث نرى عائشة تستصرخ مماليك مصر، فيشير أزبك؛ قائد الجند، والغوري؛ وزير السلطان قايتباي، على سلطانهم بأن لا يجازف بتسيير جيشه وأسطوله إلى الأندلس بينما يتربص الأتراك بمصر. ومع ذلك، يستجيب قايتباي لعائشة، ويعتزم تسيير جيش لنصرتها، لولا حدوث انقلاب مسرحي في هذه اللحظة؛ حيث نرى محمد بن سراج — أحد أبطال الأندلس — يصل إلى مصر ليعلن أن الإفرنج قد أطلقوا سراح أبي عبد الله وأعادوه إلى عرش غرناطة، الذي كان قد خلَا بِهَرَبِ أبيه السلطان علي أبو الحسن أثناء ثورة الشعب عليه. وفي مقابل ذلك، قبِلَ أبو عبد الله أن يعقد مع فرديناند تحالفًا ينطوي على تبعية ذليلة.

وفي الفصل الخامس، نفاجأ بمحمد بن سراج وعائشة في غرناطة دون أن نعلم كيف ومتى عادا إليها، كما نعلم بتسليم «أبو عبد الله» ووزيره «أبو القاسم» للإفرنج بكل ما يريدون، كما نعلم أيضًا أن الإفرنج قد غزوا «ملقا»، واستولوا عليها وطردوا منها «الزغل»، الذي كان قد نصب نفسه حاكمًا عليها، ثم يأتي الحبر «كارلو» سفيرًا من لدى فرديناند؛ لينذر أبي عبد الله بالتسليم والتنازل عن العرش لفرديناند قبل غروب الشمس، وإلَّا هاجمه الفرنج، وعندئذٍ يدور حوار حي مثير بين دعاة الذل والتسليم، وعلى رأسهم أبو عبد الله ووزيره، وبين دعاة المقاومة والجهاد، وعلى رأسهم عائشة وموسى وابن سراج والأمير العطار؛ قائد الجند، ولكن الملك يصر على الاستخذاء، ويأمر بإنزال العلم العربي عن القصر إيذانًا بالتسليم. وتسدل الستار بعد أن يستخلص المؤلف من أحداث مسرحيته العِبرة التي ركَّزها في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً﴾ … إلخ.

وفي رأينا أن هذه المسرحية كان من الممكن أن يستقيم بناؤها الفني، وأن تخلص إلى هدفها الإنساني القيم الدائم الحياة، لو أن المؤلف أسقط منها الفصل الرابع الذي يجري في مصر؛ فهو حشو يمكن بتره من المسرحية دون أن يضطرب سياقها، بل لعله يستقيم ويتركز ويخلو من ذلك التفكك الذي ينقلنا من غرناطة إلى القاهرة في غير ضرورة ولا فائدة، وخصوصًا وأن هذا الفصل لا ينبئنا بجديد عما أراد المؤلف أن يصوره من ضعف العرب في كل مكان، وتخاذلهم وانشقاقهم وتكالبهم على المغانم الرخيصة، بالرغم من تربص الأعداء الخارجيين بهم، سواء أكانوا الإفرنج في الغرب — أي في الأندلس — أو الأتراك في الشرق؛ حيث لم يلبث العدُوَّانِ أن وصلا إلى هدفهما، فطرد الإفرنج العرب من الأندلس، واستولى الأتراك على الشرق العربي ومصر، نتيجةً لما آل إليه العرب — أي حكامهم — من فساد وانحلال.

# شهريار

ثم يترك الشاعر عزيز أباظة التاريخ وأحداثه ليختار موضوعًا أسطوريًّا من أسطورتنا الشرقية الشهيرة؛ أسطورة «ألف ليلة وليلة»، فصاغ منها في سنة ١٩٥٤ مسرحية «شهريار» بالاشتراك مع الأستاذ الشاب عبد الله البشير، الذي نعلم من مقدمة المسرحية أنه كان قد ألَّف باللغة الإنجليزية مسرحية عن نفس الموضوع، ومثَّلها تلاميذه بكلية المعلمين. ولما كانت هذه المسرحية الإنجليزية غير مطبوعة، فإننا لم نستطع العثور عليها لنتبين مدى اختلافها عن المسرحية الشعرية التي كتبها الشاعر عزيز أباظة بأسلوبه الشعري التقليدي المعروف.

وعلى أية حال، فالأستاذ عبد الله البشير لم يكن أول أديب عربي أو أجنبي اتخذ من أسطورة شهرزاد وشهريار موضوعًا لمسرحية، فهذا الموضوع قد طرقه كثيرون من كُتَّاب الغرب، بل وصيغت من هذه الأسطورة أوبرات لا مسرحيات فحسب. ولعل من أروع هذه الأوبرات أوبرا الموسيقي الروسي الكبير «رمسكي كور ساكوف»؛ ملحن أوبرا «شهرزاد».

وفي مصر عالج الأسطورة عدد من أدبائنا، فكتب توفيق الحكيم مسرحية «شهر زاد» التي ترجمها إلى الفرنسية عضو الأكاديمية جورج ليكونت، وكتب الأستاذ علي باكثير أيضًا مسرحية «سر شهرزاد»، كما كتب الدكتور طه حسين قصة «أحلام شهرزاد»، وأخيرًا اشترك طه حسين وتوفيق الحكيم في تأليف كتاب حواري عن هذه الأسطورة ومراميها القريبة والبعيدة، وهو كتاب «القصر المسحور»، الذي كتبه أديبانا أثناء تمضيتهما الصيف في أحد المصايف الجبلية بفرنسا.

ولأول مرة، قام الشاعر عزيز أباظة بتقديم مسرحيته إلى الجمهور، وإيضاح وجهة نظره إليها، بدلًا من أن يعهد بهذا التقديم إلى غيره من الزملاء الأدباء كما فعل في المسرحيات السابقة.

وبالرغم من أن الأستاذ عزيز أباظة لم يُشر في هذا التقديم إلى مشاركة زميله الأستاذ عبد الله البشير في إعداده، إلا أننا نحس في وضوح بأن الأستاذ البشير قد كانت له بلا شك مساهمة كبيرة في إعداد هذا التقديم، الذي يتناول عدة دراسات تنمُّ عن إلمام واسع بتاريخ الآداب العالمية وتطورها. وهو إلمام لا نظن أن الشاعر عزيز أباظة قد توفَّر عليه، وإنما أتيح ذلك للأستاذ البشير أثناء بعثة تخصص في الأدب التمثيلي عامة، والأنجلو سكسوني خاصة.

وقد تناول هذا التقديم المسهب ثلاث مسائل كبيرة هامة؛ أولاها: مسألة الأساطير واستخدامها في الآداب العالمية المختلفة لتأليف المسرحيات منذ عهد الإغريق القدماء حتى اليوم، والمناهج المختلفة التي اتبعها الشعراء والأدباء في علاج هذه الأساطير وإخضاعها لمذاهبهم الفكرية المتباينة، منذ فلسفة القضاء والقدر الإغريقية حتى الفلسفة الاشتراكية عند «شو» في مسرحية «بجماليون»، والفلسفة الوجودية عند «سارتر» في مسرحية «الذباب».

والمسألة الثانية: هي مسألة الشعر واستخدامه كوسيلة للتعبير في الأدب المسرحي، وانصراف غالبية الأدباء الساحقة عنها إلى النثر، والمحاولات التي بذلها إليوت T. S. Eliot وبعض الشعراء الآخرين في العصر الحاضر لإحياء المسرحية الشعرية. وأخيرًا، كانت المسألة الثالثة: مسألة «الكورس» واستخدام الشاعر عزيز أباظة وزميله البشير له في هذه المسرحية.

ولما كنا قد عالجنا مسألتي الأساطير والشعر المسرحي في محاضرتنا السابقة، فإننا لا نعود هنا إلى مناقشة شيء مما جاء عنهما في هذه المقدمة، وإن يكن الكثير منه يقبل المناقشة، وقد لا يثبت لها، مثل قول الأستاذ أباظة: «إن الشعر هو أنسب لغة للحوار على المسرح، فللسذج من النظارة القصة كما يقول إليوت، وللمتأدبين منهم الديباجة المشرقة، ولهواة الموسيقى الإيقاع وجمال النغم، ولذوي الحساسية المرهفة المعاني البعيدة التي لا تلبث أن تتجلى رويدًا رويدًا.»

فهذه التقسيمات لم تعد قائمة بعد أن استقل المسرح عن غيره من الفنون، وأصبح للغناء والموسيقى والطرب فن مسرحي خاص هو فن الأوبرا الذي ظهر في أوروبا منذ عصر النهضة، وأصبحت القصة هي موضع الاهتمام الأساسي لجميع النظارة في المسرح الحواري، الذي يستهدف قبل كل شيء تصوير الشخصيات، والكشف عن خفايا نفوسها، ونزعات سلوكها، ومواضع اهتمامها من خلال أحداث القصة، كما أن هناك شكًّا كبيرًا في أن يكون الشعر أصلح من النثر للحوار المسرحي الدقيق، الذي لا تلتوي به ضرورات

الشعر وقيوده، وبخاصة الشعر العربي. وإذا كان كبير الشعراء شكسبير قد اضطر في مسرحياته إلى أن يتحلل من الشعر الإنجليزي التقليدي؛ ليستخدم الشعر المرسل على سهولة قيود الشعر الإنجليزي التقليدي وزنًا وقافية، فكيف يكون الأمر بالشعر العربي، وبخاصة إذا كتب هذا الشعر بلغة عتيقة تبعد بهذا الفن الجماهيري عن سرعة فهم النظارة له، ومتابعة أحداث القصة ومراميها كما سبق أن أوضحت؟

وأما المسألة الجديدة التي تستحق المناقشة، فهي مسألة «الكورس»، فالكورس؛ أي الجوقة، نظام ظهر في المسرحيات الإغريقية القديمة يوم كانت المسرحية تجمع بين أجزاء حوارية وأجزاء غنائية ملحنة، ينهض بها الكورس بشكل جماعي، وإن انفرد رئيس الكورس أحيانًا بالتغنِّي ببعض مقطوعات تلك الأغاني، وأما ما يسميه الشاعر عزيز أباظة في مسرحية شهريار بالكورس، فشيء آخر لا يمكن تسميته بالكورس؛ لأنه لا يعدو أن يكون عبارة عن بعض شخصيات نكرة من الجواري اللائي يظهرن أحيانًا على المسرح؛ لتنطق كل منهن ببيت من الشعر، أو جزء من بيت، تعليقًا على الحوادث أو تفجُّعًا منها. والاسم الذي يجب أن يطلق عليها اسم معروف في وسطنا المسرحي؛ وهو «الكومبارس»، ولا محل لأن نقحم عليهن اسم الكورس الضخم الذي له معالمه ووظيفته الغنائية المتميزة في مسرحيات إسكيلوس ويوربيدس وسوفوكليس وأرستوفانس، ثم عند بلوتس اللاتيني، وعند قليل من شعراء أوائل عصر النهضة قبل أن ينفصل التمثيل المسرحي عن الغناء والموسيقى ويستقل بذاته.

وأما عن طريقة معالجة الشاعر عزيز أباظة وزميله البشير لأسطورة شهرزاد التقليدية، فإننا نستطيع أن نتبينها بوضوح عندما نقارن هذه المسرحية بمسرحيتي الحكيم وباكثير.

فالحكيم قد استخدم هذه الأسطورة تعبيرًا عن ظمأ الإنسان الذي لا يرتوي للحقيقة والمعرفة، فشهرزاد عنده لم تستطع أن تفلت من قتل شهريار لها إلا لأنها أثارت في نفسه الفضول إلى المعرفة، التي كانت تقص عليه كل ليلة طرفًا منها، وتتركه في ظمأ إلى الباقي، حتى أصبحت شهرزاد نفسها في مسرحيته رمزًا للحقيقة الكونية الشاملة التي لا تنفد، ولا ينفد ظمؤنا لها، وذلك بينما رأى فيها الأستاذ باكثير حالة مرضية أصابت شهريار، واستطاعت شهرزاد أن تشفيه منها، فشهريار سيطر على نفسه الضعفُ الجنسي، وأخذ يستثير هذا الضعف بالعبث مع الجواري، وأرادت زوجته الأولى «بدور» أن ترده عن هذا العبث بحماقة بالغة جعلتها تمثل دور الزانية مع أحد العبيد، فقتلها شهريار هي والعبد

الذي وجده في مخدعها، مع أنه كان خصيًّا، ولم يكتفِ بذلك، بل صمم على الانتقام من كافة النساء، فكان يتزوج عذراء في كل ليلة ويقتلها عند الصباح، حتى انتهى إلى شهر زاد، التي أدركت سر مرضه فأعادت تمثيل الدور مع عبد خصيٍّ، وأظهرت شهريار على حقيقته، فانفكت عقدته النفسية بعد أن أدرك أن العبد السابق كان كالعبد اللاحق في عجزه عن أية علاقة جنسية.

وأما الشاعر عزيز أباظة وزميله البشير فقد حلَّا عقدة شهريار على طريقة الحوار، الذي نهضت به شهرزاد في ثنايا الألف ليلة التي قضتها معه في القصص المتصلة. وفي هذا الحوار كانت تهدف دائمًا إلى أن ترد إليه ثقته في نفسه، وفي سطوته، وعزة ملكه. كما استخدم دنيازاد أخت شهرزاد لنفس الغرض؛ إذ جعلها تتكالب على شهريار وتظهر باستمرار عشقها له، وإعجابها برجولته، وتتودد إليه، وإن يكن هذا التكالب قد بدا ممجوجًا من أخت مع زوج أختها. وإذا كان المؤلف قد قصد أن يرمز بدنيازاد إلى سحر الجسم، وبشهرزاد إلى سحر العقل، فإن هذا التعارض الرمزي قد ظل دقيقًا لا نكاد نتبينه، وإنما الذي يتضح لنا هو أنه استخدم الأختين في حل عقدة شهريار. وفي مثل هذه الحالة، كان من واجب المؤلف أن يسوق هذا الحل على أنه قد تم باتفاق أو تآمر على الخير بين الأختين، لا أن يجعلهما تتصارعان على الرجل هذا التصارع الجنسي المجوج، الذي يصل إلى حد السباب والشتائم في مسرحيته، بدلًا من أن يخبرنا بطريق أو بآخر أن دنيازاد تمثل دورًا، ولكن لا تحياه فعلًا. بل إن الحل الذي اختاره لا يستطيع المشاهد الخالي الذهن من الأسطورة التقليدية أن يتبين أصل العقدة وخطوات حلِّها في وضوح، وعلى العكس من ذلك، نحس بأن التحول الذي حدث في نفس شهريار من الشر والقسوة وسفك الدماء، إلى الخير الذي يبلغ حد التخلي عن العرش، والضرب في مناكب الأرض كولي من أولياء الله؛ يبدو انقلابًا مسرحيًّا مفاجئًا لم تسبقه المقدمات الكافية لتفسيره. وعلى العكس من ذلك تبدو مسرحية علي باكثير أكثر قبولًا من المُشاهد في طريقة حلِّها، كما أنها أكثر حركة درامية؛ لأن الحل جاء فيها عن طريق الأحداث وتكرار المأساة الوهمية، بدلًا من اقتصاره على مجرد الحوار كما هو الحال في مسرحيتي عزيز أباظة وتوفيق الحكيم، وإن تكن دقة الحوار وعمق الفكرة عند الحكيم قد عوَّضا في مسرحيته الضعف النسبي في حركة المسرحية.

وقد أقحم الأستاذ عزيز أباظة فوق ذلك على الأسطورة عدة مناقشات لمشاكل معاصرة، بل مشاكل جدَّت بعد ثورتنا، ولا علاقة لها أصلًا ببيئة الأسطورة التاريخية؛

كمشكلة إعادة توزيع الثروة، والمساواة بين الناس، وحكم الشعب بالشعب، وهي مناقشات طويلة تدور بنوع خاص بين شهريار ووزير ماليته «باقر».

وفوق كل ذلك، التجأ الأستاذ عزيز أباظة في مسرحيته إلى بعض الحيل التي تبدو غريبة على المسرح صعبة التنفيذ، وإن تكن قد تلائم سيناريو السينما، وهي الحيل التي جعل فيها شهريار يجري حوارًا مع ضحاياه الموتى، مثل زوجته الأولى «بدور»، ووزير ماليته «باقر»، الذي كان قد أمر بقتله، وغير ذلك من الأشباح التي تتراءى له. وكل هذه المناظر يمكن تنفيذها في السينما كأحلام يقظة.

وأما في المسرح فإنها لا بد أن تبدو مفتعلة. وكل هذا فضلًا عن بعض إشارات ظهرت في الحوار إلى أشياء عصرية بحتة، مثل «الضمير العالمي»، وخلافات رجال السياسة المصريين، فهذه أشياء لا علاقة لها بالبداهة بالبيئة التاريخية القديمة للأسطورة، ولا محل لورودها في مسرحية تتخذ كلها جوًّا تاريخيًّا أو رمزيًّا بعيدًا عن واقع حياتنا المعاصرة غير مرتبطة بها.

وأما عن الشعر ولغته، فهذه المسرحية لا تختلف في هذا عن سابقاتها، وإنما حاول الشاعر عزيز أباظة أن يغير من منهجه الشعري في مسرحيته التي ظهرت أخيرًا، والتي بقي علينا أن نتحدَّث عنها؛ وهي مسرحية «أوراق الخريف» العصرية الموضوع.

# أوراق الخريف

يحدِّثنا الأستاذ عزيز أباظة في تقديمه لهذه المسرحية عن الانقلاب الذي حاول أن يحدثه في تأليفه للمسرحيات، فينبئنا بأنه قد عدل في هذه المسرحية التي أصدرها في آخر عام ١٩٥٧، عن الموضوعات التاريخية التي كان يستهدف منها أمرين؛ أولهما: إحياء بطولاتنا التاريخية، وثانيهما: معالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضي.

فقد آثر أن يعالج مثل هذه القضايا هذه المرة من خلال واقع عصره، ولكننا نستطيع هنا أيضًا أن نناقش مدى توفيقه في تحقيق ما أراد، كما ناقشناه من قبل في أهدافه السابقة ومدى تحقيقه لها، فنحن ننظر في «أوراق الخريف» لنحاول أن نتبين مدى مطابقة ما يروي فيها من أحداث لواقع حياتنا، بل ومدى إمكان وقوع مثل هذه الأحداث في هذا الواقع الذي نحسُّه، فنرى شططًا لا نحسب أن له مثيلًا في بيئتنا الشرقية، إن لم نقل في أية بيئة تحتفظ بشيء سليم من القيم الأخلاقية، بل ومن أصول الحياة الاجتماعية السليمة.

فأحداث المسرحية تجري في أسرة الأستاذ «قاسم»، الذي استطاع أن يتزوج من «وداد» التي كانت في ولاية عمها «أكرم باشا» بعد وفاة أبيها. وقد أنجب «قاسم» من «وداد» بنتًا «إقبال» بلغت سن الزواج، وخطبت لـ «عدنان» بن أكرم باشا. وفي فترة عقد الخطبة نفاجأ بشخصية جديدة هي شخصية «مهيب»، الذي نعلم أنه شريك لقاسم في التجارة، وأنه عائد من دمشق؛ حيث كان قد هاجر منذ عشرين عامًا. وقد استضاف «قاسم» مهيبًا في بيته. ونحن نظن أنها استضافة شريفة، ولكننا لا نلبث أن نفاجأ بغرام عارم يُبعث بين «مهيب» و«وداد»، كما نعلم بأن مهيبًا كان قد حاول أن يتزوج من «وداد»

في صدر شبابه، ولكنه لم ينجح. وهنا نتساءل: هل من الممكن أن نعتبر «قاسم» و«أكرم باشا» والأسرة كلها جاهلة لهذه العلاقة القديمة؟ وإذا كانوا يعلمون بها؛ فإلى أي حد نستطيع أن نعقل دعوة «مهيب» إلى الإقامة داخل الأسرة، ثم كيف نعقل قصائد الغزل الحار الطويلة التي تجرى بين «مهيب» و«وداد» في منزلٍ الزوجُ على قيد خطوات منه، بل وتحت سمعه وبصره، إلى حد أن نرى «وداد» تصارح زوجها بأنها لم تحبه يومًا ما، وأن حبها كان وقفًا على «مهيب»، بل وتطلب منه أن يطلقها لكي تعود إلى حبيبها القديم! ومع ذلك لا يثور الزوج، ولا تثوب الزوجة إلى رشدها، وإنما تنحل العقدة بتدخل «إقبال» التي تضرع إلى «مهيب» ألا يحطم حياتها وسعادتها، وألا يحطم الأسرة كلها بالتفريق بين والديها تفريقًا أصبح من المؤكد أن تؤدي الفضيحة الناشئة عنه إلى فسخ خطبتها من «عدنان».

ونحن إذا كنا قد عِبْنا على الأستاذ عزيز أباظة تصديقه لبعض الروايات القديمة السخيفة في قصة «قيس ولبنى»، واعتماده لتلك الروايات في المسرحية التي عالج فيها هذه القصة، مثل رواية استعانة «قيس» بعبد الله بن عتيق خدن الحسين بن علي على تطليق «لبنى» من زوجها لتعود إلى «قيس»، واستنكرنا إمكان حدوث مثل هذه السخافة في بيئة الحجاز المسلمة، فإننا هنا أيضًا لا نستطيع إلا أن نستنكر في مسرحية «أوراق الخريف» نفس هذه المواقف، التي لم يكتفِ الأستاذ عزيز أباظة بإلصاقها بالبيئة الإسلامية القديمة، فألصقها هنا ببيئتنا الشرقية المعاصرة. وباستطاعتنا أن نؤكد أن المؤلف لم يَسْتَقِ هذه الأحداث من واقع حياتنا، وإنما حاول أن يتصور بخياله وقائع لمسرحيته، فعجز به هذا الخيال عن أن يتصور أحداثًا تُشاكِل أو يمكن أن تُشاكِل هذا الواقع. وهذه المشاكلة أو إمكانها عقلًا شرط أساسي لكل تأليف مسرحي أو قصصي يريد أن يوهم القراء بأنه واقعي مستمد من حياتنا المعاصرة.

وينبئنا الأستاذ عزيز أباظة في نفس المقدمة التي كتبها لمسرحيته بأن اختياره موضوعًا عصريًّا لهذه المسرحية قد اقتضاه كارهًا أن يغير من منهجه الشعري، أو من رصانة أسلوبه؛ ليقترب بمسرحيته من واقع الحياة، وبخاصة وأنه يلاحظ — كما يقول — أن النثر الرصين الفصاحة نفسه قد أخذ يبدو في العصر الحاضر عامة، وفي بيئتنا العربية خاصة، أمرًا نابيًا يبعد بالمسرح عن الواقعية التي أصبحت تتطلب في أعمالنا الأدبية الجديدة، ولكننا نلاحظ هنا أيضًا أن ما أراده الشاعر عزيز أباظة شيء، وما

استطاع عمله شيء آخر؛ ففي بعض المواضع نراه يقصد عمدًا إلى التعابير المبتذلة البعيدة عن روح الشعر على نحو ما يتضح مثلًا من هذا الحوار:

**أكرم** (متلطفًا)**:** ما لديك اليوم من فاخر ألوان الطعام؟

**وداد** (في مرح)**:** عندي الصنف الذي تهواه؛ رز بحمام، ودجاجات سمان نظفت أمس أمامي.

**أكرم:** طيبٌ فخمٌ غدائي اليوم من غير كلام!

وذلك بينما نراه في مواضع أخرى كثيرة لا يستطيع مغالبة نفسه، فيعود إلى القصائد الغنائية الطويلة البعيدة عن طبيعة الحوار المسرحي، وإلى التعابير التقليدية التي يستمدها من ذاكرته الواعية لتراثنا القديم، الذي بعُد به الزمن عن روح العصر ولغة العصر، بل وعن الاجتهاد في تجديد التعبير، واستمداد الصور من واقع حياتنا، وإلا فأين نحن اليوم مثلًا من (الأراك) الذي لم يعُد يعرفه أحد، وذلك في قول «مهيب» ص١٠١:

فديتك يا أخت عود الأراك        سقاه الندى فانتشى وانثنى

وأمثال ذلك كثيرة؛ حيث ينتقل بنا الشاعر من السوقية إلى الجزالة التقليدية التي ما فتئت تستهويه.

والذي لا شك فيه أنه إذا كانت المسرحيات التاريخية تتطلب من المؤلف مجهودًا كبيرًا، وشيئًا من الخيال حتى يستطيع أن يخلق من أحداث التاريخ الفانية قيمًا إنسانية خالدة، دائمة الحياة، متجددة التأثير في الأجيال المتلاحقة، فإن الجهد الذي لا بد للمؤلف أن يبذله في تصوير قصة أو مسرحية من واقع حياتنا أكبر مشقة، والخيال اللازم لبناء تلك الأحداث وتحقيق وحدة هذا البناء، واستخدام الأحداث في إيضاح معالم الشخصيات، والكشف عن أبعادها النفسية والأخلاقية الاجتماعية؛ لا بد أن يكون هذا الخيال أقوى جناحًا، وأحدَّ بصرًا. كما أن اختيار موضوع عصري لا يتطلب من المؤلف أن يصطنع لغةً معينة، وإنما يتطلب منه أن ينسى ذاكرته وأكثر ما يستطيع من محفوظه؛ ليبتكر التعبير عن هذه الحياة المعاصرة، حتى يقدم لنا الصورة الجديدة في ثوب جديد، ليس من المحال أن يبلغ في جماله وتأثيره ما بلغته الأثواب القديمة التي لا يزال يتشبث بها بعض أدبائنا وشعرائنا.

# الخاتمة

وإذا لم يكن هناك بدٌّ من أن يختار الناقد بين منهج الأستاذ عزيز أباظة في مسرحياته التاريخية والأسطورية، وهذه المسرحية المعاصرة، ففي رأينا أن الشاعر عزيز أباظة من الخير له ولنا أن يعود إلى منهجه الأول، الذي يقدم لنا أحيانًا كثيرة مقطوعات من الشعر الرصين قد تشفع روعتها الغنائية لضعف التجربة المسرحية إلى حدٍّ ما، وإن كنا في النهاية نود أن لو عاد شاعرنا إلى مجال الشعر الغنائي الذي أطربنا في ديوان «أنات حائرة»؛ لكي يترك المسرح للثائرين أو — على الأقل — لبعضهم ممن يفهمون حقيقة الفن المسرحي ويتابعون تطوره العالمي، ويستفيدون من هذا التطور.


هنداوي